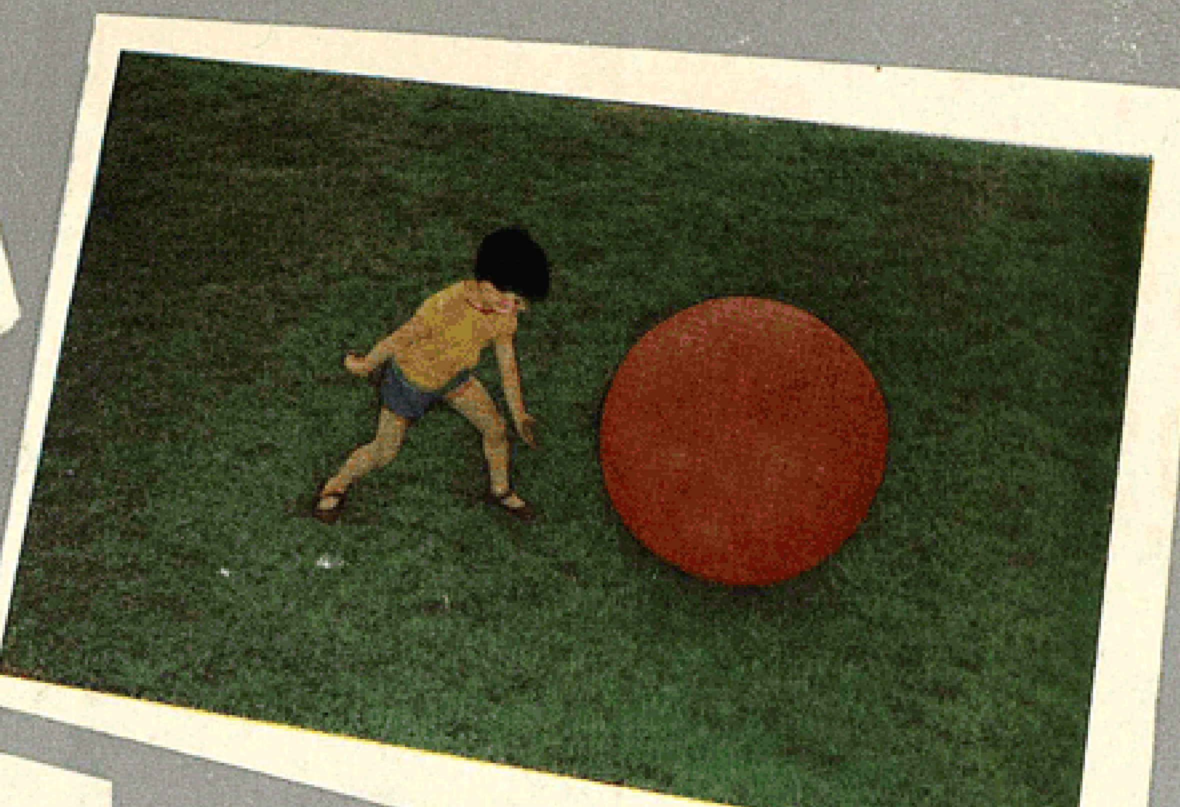
СЕРГЕЙ МИХАЛКОВ:
Я ОБРАЩАЮСЬ
К МАСТЕРАМ КОМЕДИИ



ИСКУССТВО КИНО

5 1962

ЧЕЛОВЕК
ИДЕТ
ЗА СОЛНЦЕМ



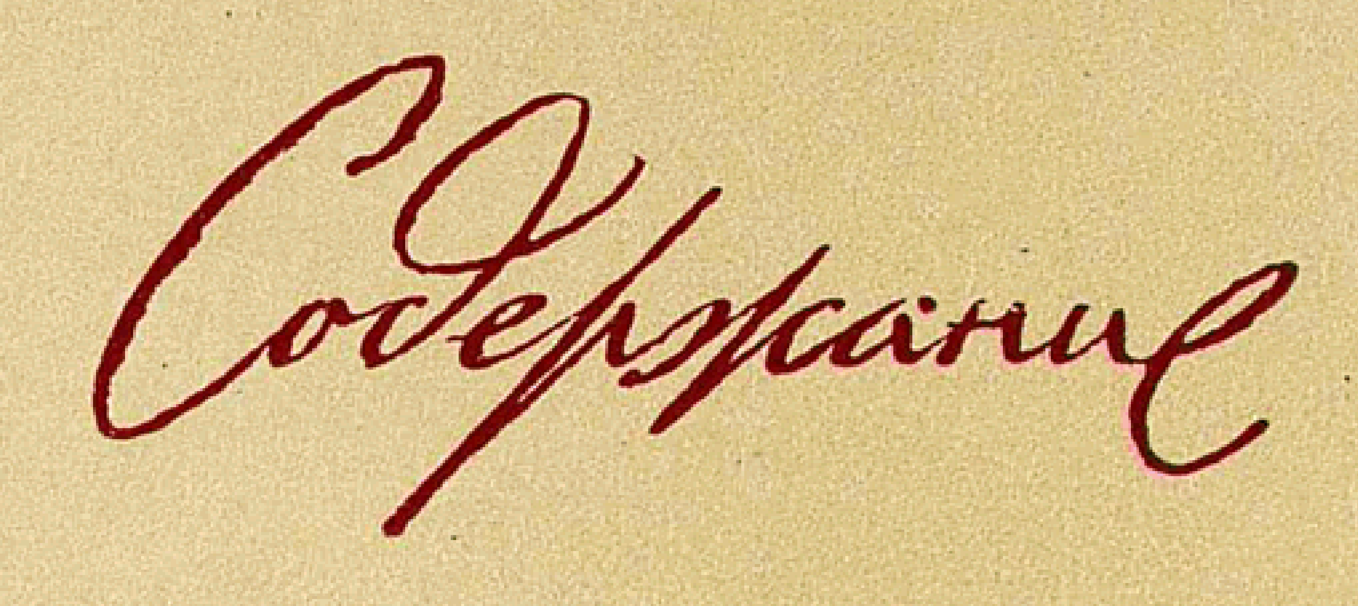
НАШ ДРУГ
ЙОРИС
ИВЕНС

12 НОВЫХ
ФИЛЬМОВ

ДИСКУССИЯ
В ВИЛЬПРЭ

Е. ДРАБКИНА
СИЛЬНЕЕ СМЕРТИ





На второй странице обложки — Э. Гарин в роли учителя Витаминыча в фильме «Аленка»

„ПРАВДЕ" 50 лет

5 мая 1962 года исполнилось 50 лет со дня выхода первого номера большевистской газеты «Правда».

В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов хранятся кадры кинохроники, воспроизводящие историю создания газеты и ее работу.

Ниже мы публикуем фрагменты кадров из этой хроники.



Н. К. КРУПСКАЯ И М. И. УЛЬЯНОВА НА ЗАСЕДАНИИ РЕДКОЛЛЕГИИ В 1928 ГОДУ



ПРАВДА

ЕЖЕДНЕВНАЯ РАБОЧАЯ ГАЗЕТА.

№ 1.

Годъ

Воскресенье, 22 апрѣля 1912 г.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ЕЖЕДНЕВНУЮ РАБОЧУЮ ГАЗЕТУ „ПРАВДА".

ПЕРВЫЙ НОМЕР «ПРАВДЫ» ОТ 5 МАЯ 1912 ГОДА (по новому стилю)



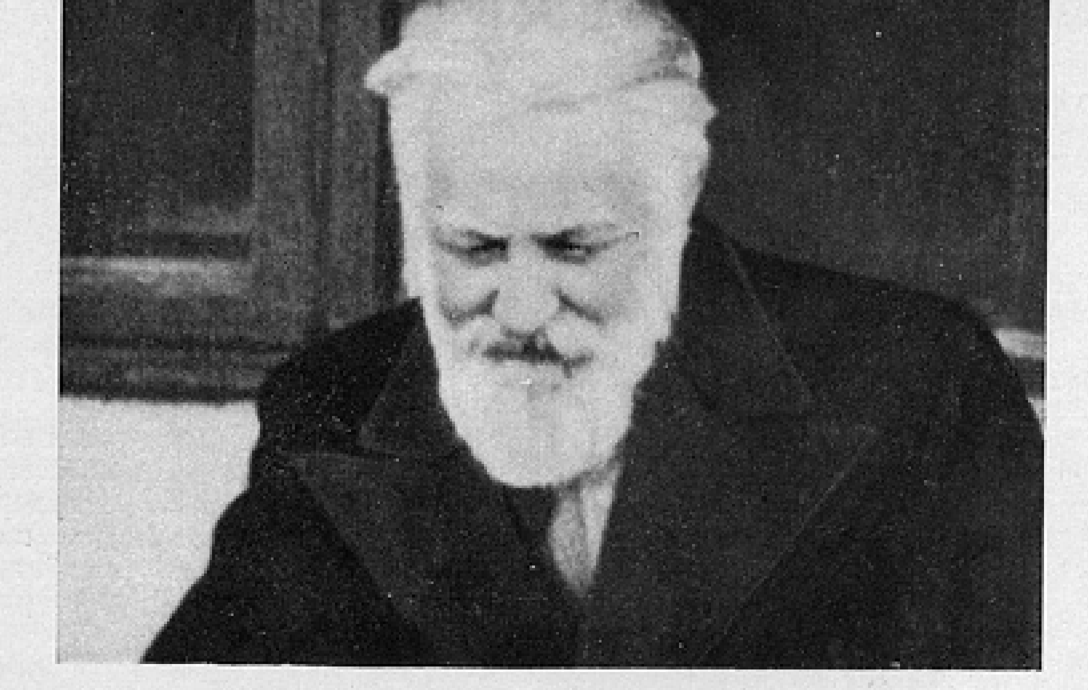
ВХОД В ОДНУ ИЗ ПЕРВЫХ РЕДАКЦИЙ «ПРАВДЫ» В ПЕТЕРБУРГЕ



СБОР СРЕДСТВ НА РАБОЧУЮ ГАЗЕТУ. 1912

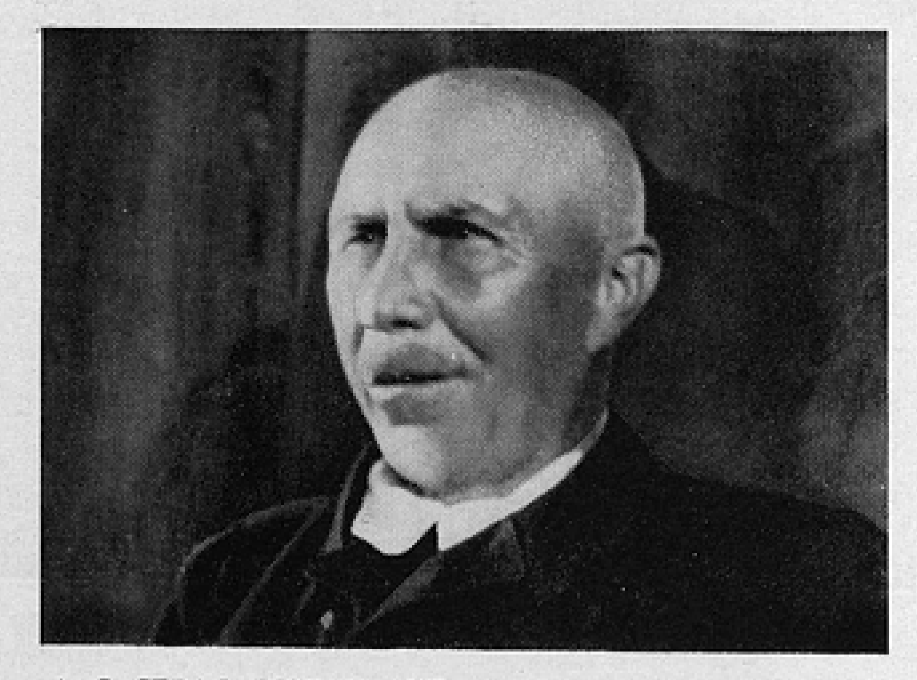


К. С. ЕРЕМЕЕВ — ОДИН ИЗ ОРГАНИЗАТОРОВ «ПРАВДЫ»



М. С. ОЛЬМИНСКИЙ — ОДИН ИЗ СОЗДАТЕЛЕЙ «ПРАВДЫ»

Они сотрудничали в «Правде»



А. С. СЕРАФИМОВИЧ. 1927



В. В. МАЯКОВСКИЙ. 1930



И. Г. ЭРЕНБУРГ. 1944

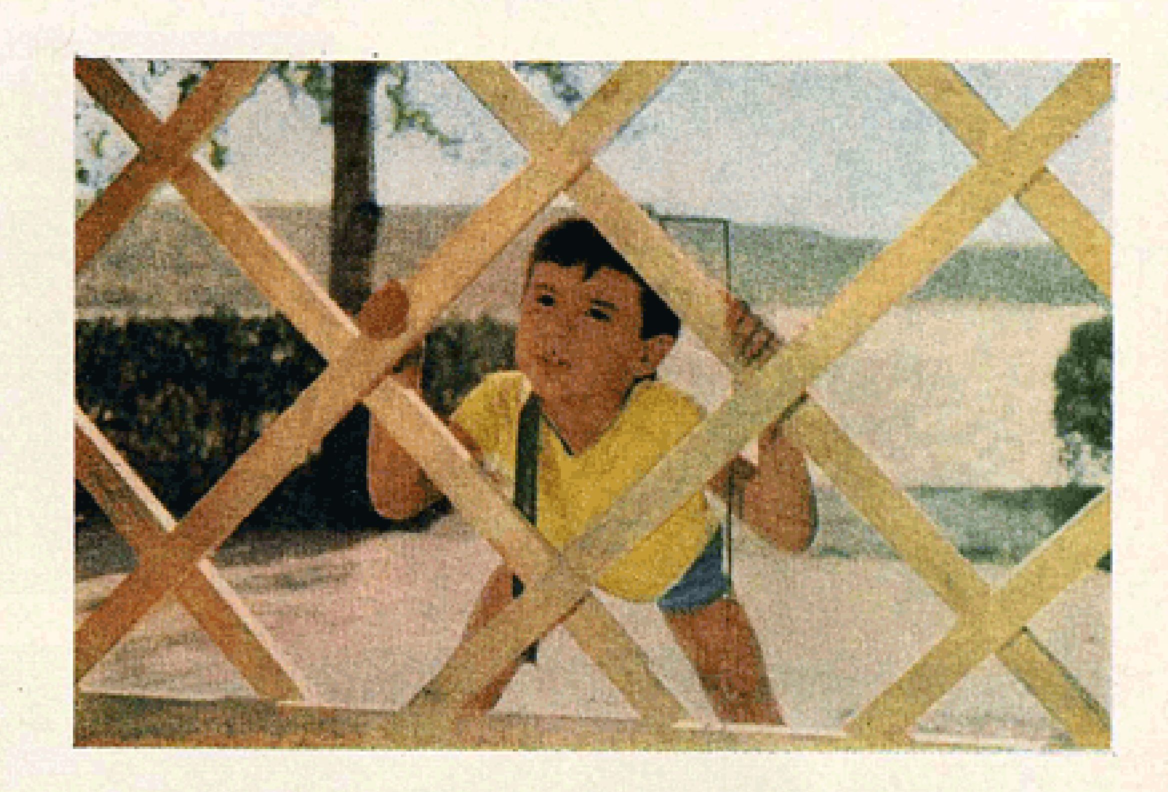


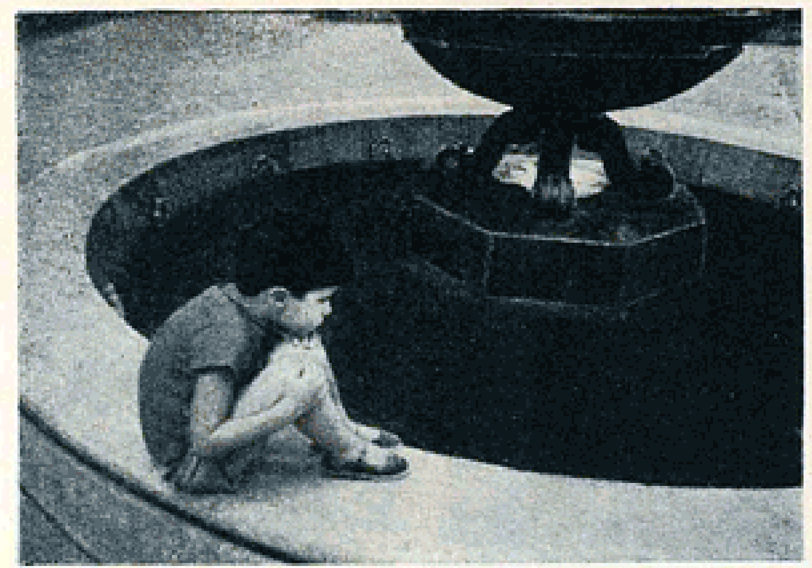
А. Н. ТОЛСТОЙ. 1944



М. КОЛЬЦОВ. 1936


ЧЕЛОВЕК
ИДЕТ
ЗА СОЛНЦЕМ







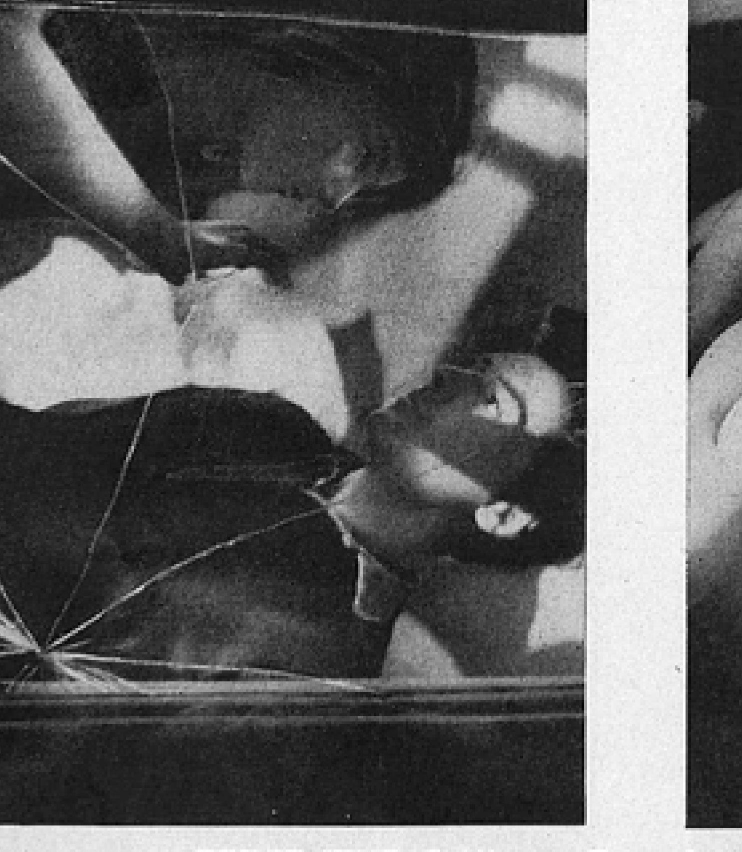


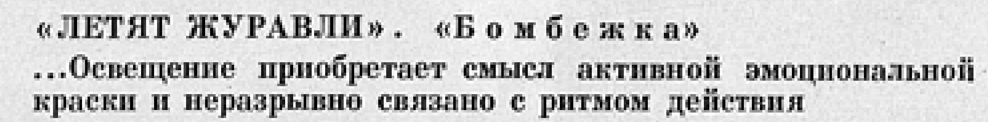





30
26
25
17
3







«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ». «Бомбежка»

...Освещение приобретает смысл активной эмоциональной краски и неразрывно связано с ритмом действия



...Первоэлементом фильма вместо отдельного статического кадра становится сцена...



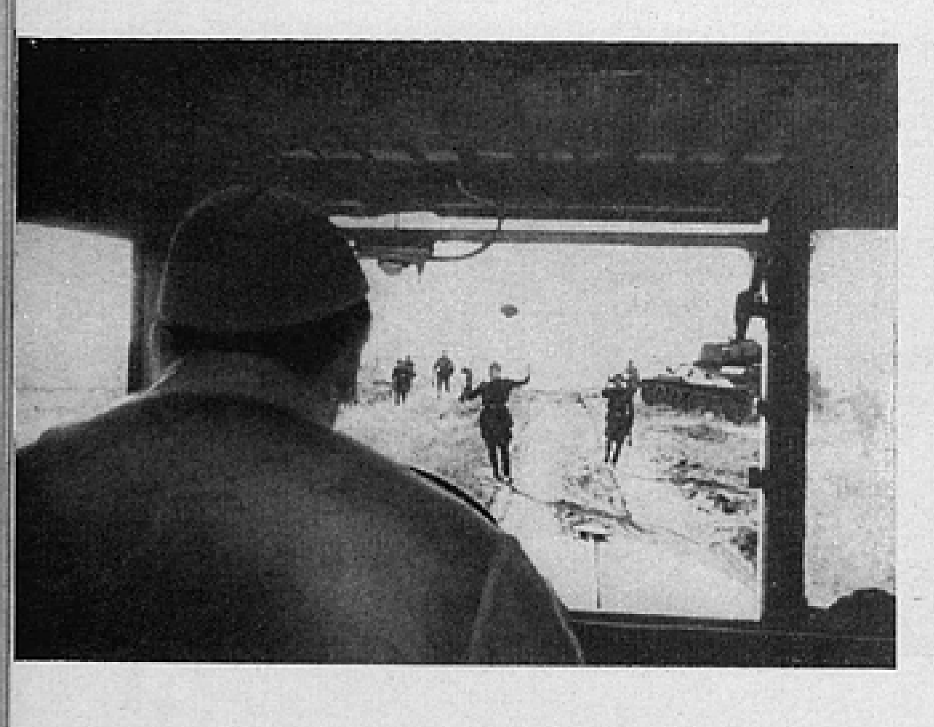




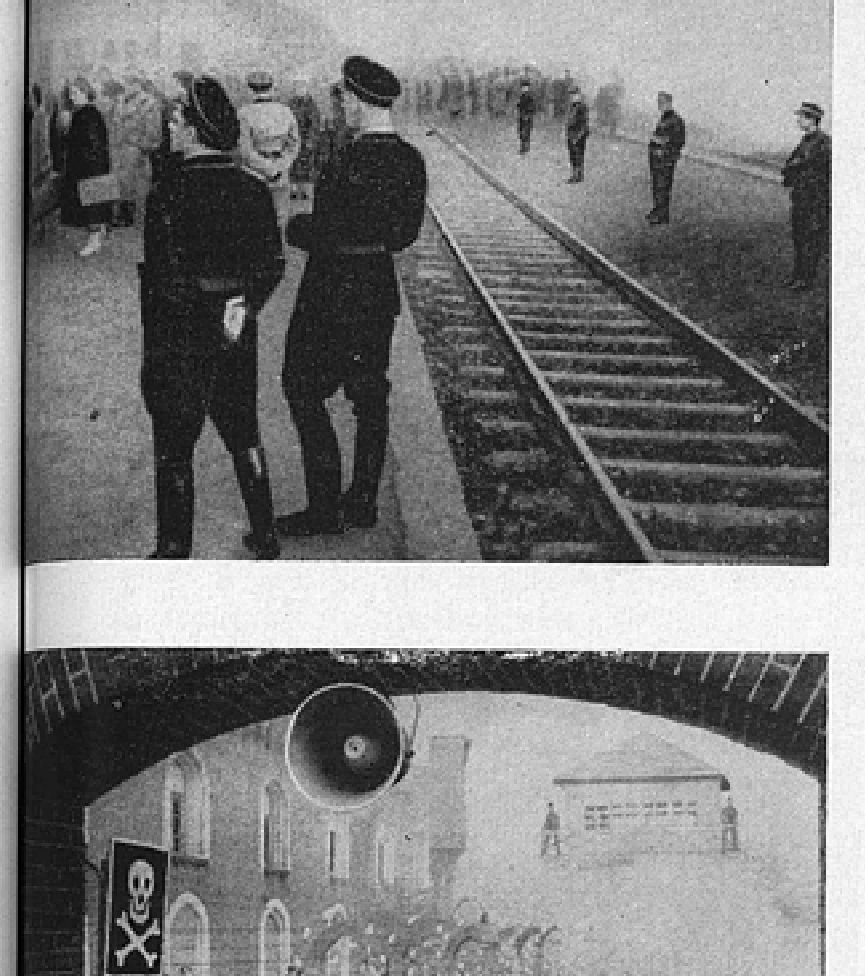
«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА». Сцена пленения Андрея Соколова. Зритель как бы сам принимает участие в событиях фильма, а рамки экрана становятся широким окном в реальный мир...





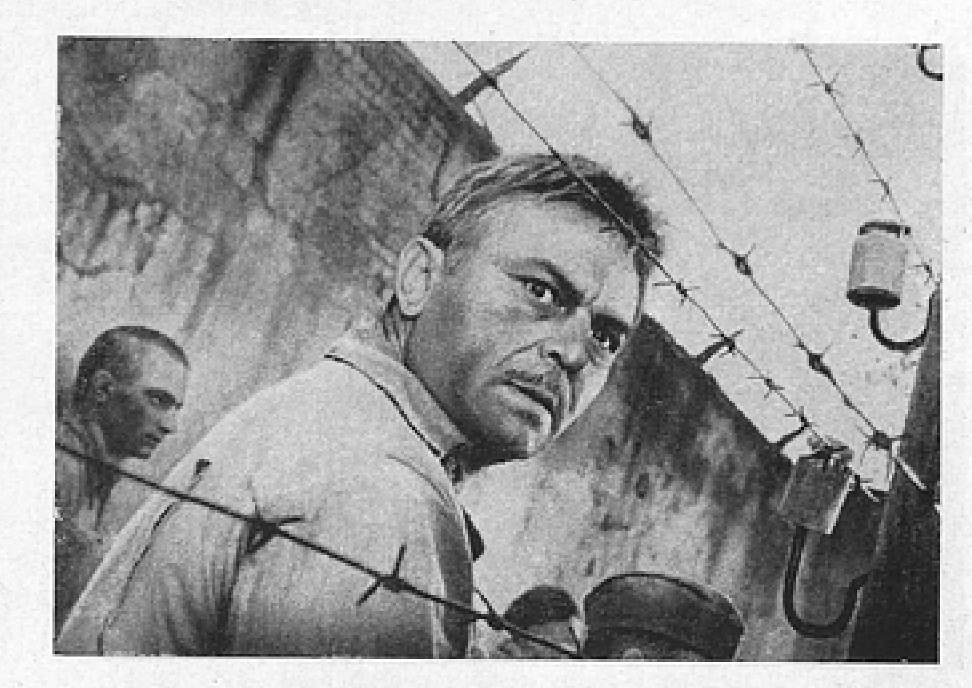




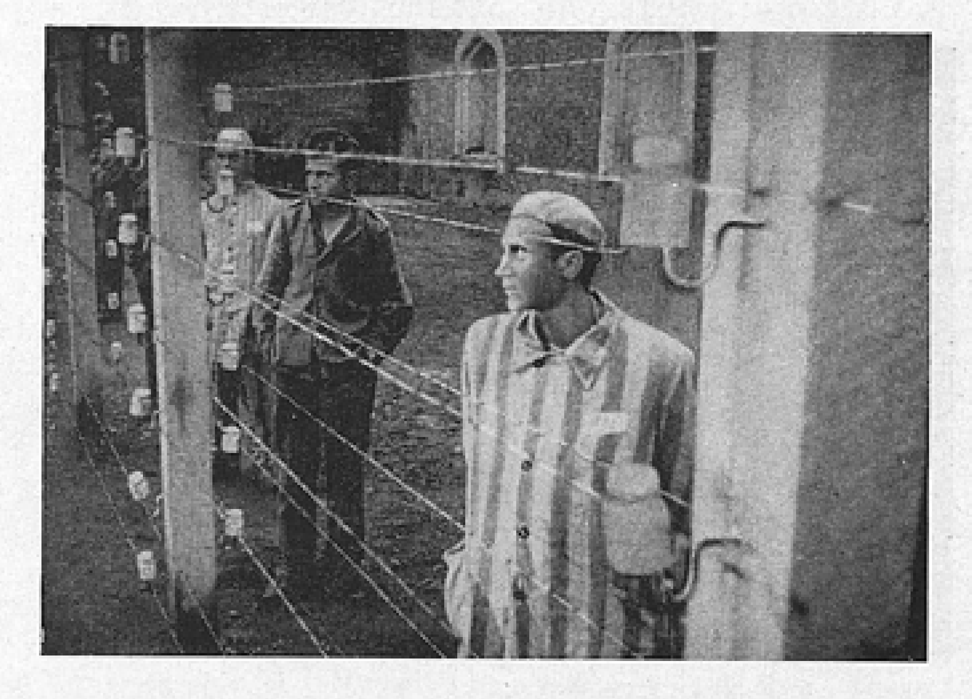









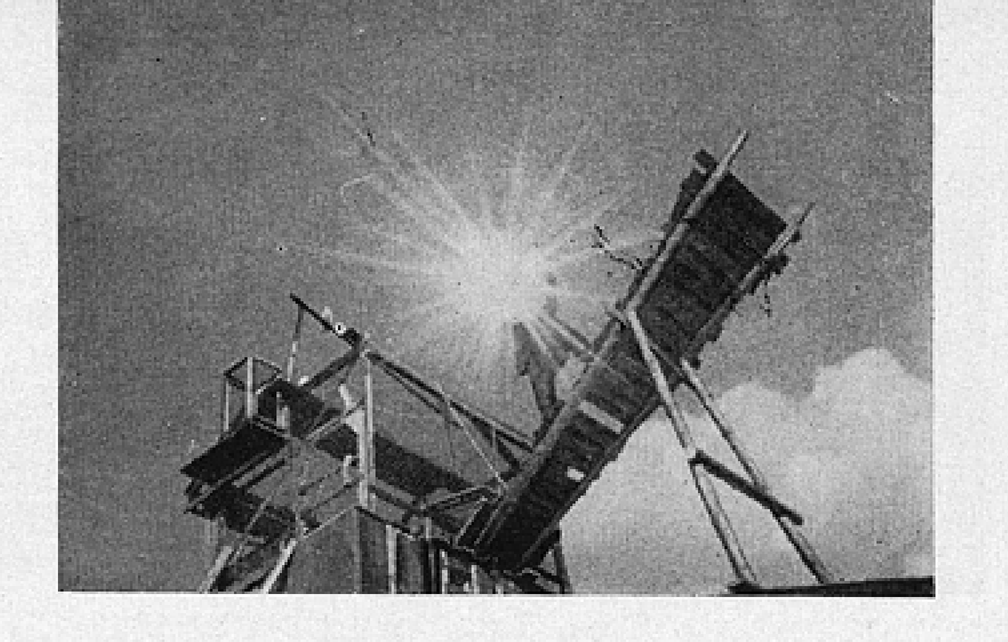






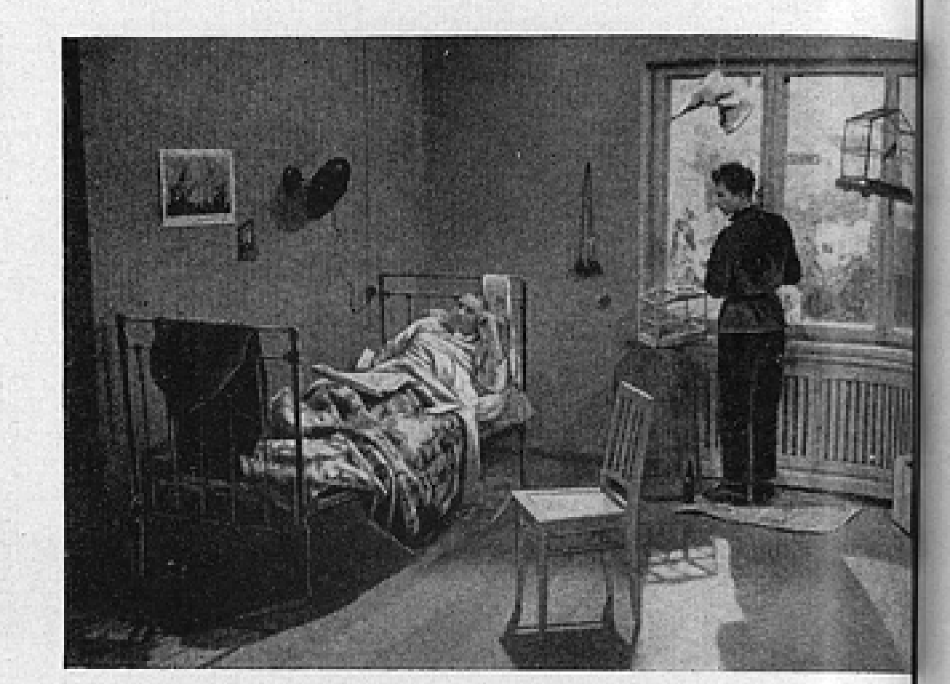


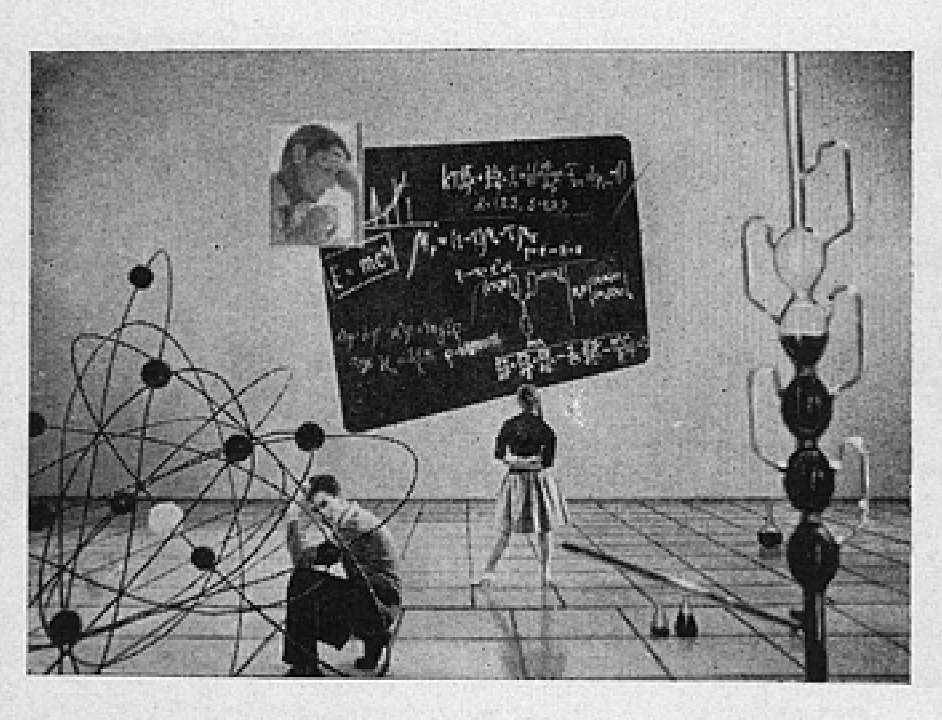
«Лагерь смерти»
Достоверность фактуры изображения
придает действию значение документа

















«ЛЕТИТЕ, ГОЛУБИ!»



5
МАЙ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Е. ДРАБКИНА

Сильнее смерти...

ЗДРАВСТВУЙ, ДЖОН!

Чудес, как всем известно, не бывает. Но о щ у щ е н и е чуда возможно. Во всяком случае, я испытала его, и притом совсем недавно. Все началось со звонка из редакции журнала, на страницах которого печатаются эти строки: «Мы хотим воскресить образы несправедливо забытых людей. Не согласны ли вы съездить в Центральный архив кинофотофонодокументов, посмотреть кадры старой хроники...» Разумеется, согласна!

Дальше — метро, автобус, Красногорск. Дом с колоннами по фасаду, в стиле тощего ампира. Темноватый вестибюль. Стол для пинг-понга. Коридор. Комната, в которой стоят монтажные столы. Чей-то вопрос, в котором звучит словно пришедшее из детского сада слово «бобышка». Скрип поворотных ручек. Груда левых белых перчаток. Почему только левых? Умозаключение: «Наверно, тут делают какую-то работу только левой рукой — и правые перчатки откладывают в сторону, как ненужные».

(Так в романе Сальвадора де Мадариага «Священный жираф», действие которого происходит в Африке в 4000 году, ученый-археолог, докладывая об итогах работы экспедиции, которая изучала угасшую европейскую цивилизацию, сообщает, что во время раскопок были обнаружены стекла, служившие европейцам, чтобы лучше видеть. По этим стеклам, говорит он, мы установили, что в древней Европе царило социальное неравенство: в то время как представители имущих классов носили два стекла, бедняки вынуждены были довольствоваться одним.)

Но вернемся в Красногорск, в комнату, уставленную ящиками с картотекой и металлическими коробками с рулонами пленки. Подсвеченная снизу кинолента бежит по монтажному столу. То ли с непривычки, то ли потому, что так оно и есть, но во всем первом рулоне я не нахожу ничего интересного. Во втором — тоже. Устанавливают третий рулон. С ним оказывается много возни, так как он очень большой и долго нам не поддается. К тому же он намотан с конца. Может, перемотать? Потребуется слишком много времени. Будем крутить так, как есть. Но что это? Крохотная фигурка







человека, сидящего за столом. Лица не различить. Однако по рисунку плеч, по очертанию головы я узнаю его и говорю сдавленным от волнения голосом: «Боже мой, да ведь это Рид, Джон Рид».

Мы смотрим монтажные листы. Коробка № 2180, «II конгресс Коминтерна». Запись в конце: «За столом один из делегатов». Ни имени этого делегата, ни страны, из которой он приехал. Ничего не поделаешь: надо запастись терпением и ждать, пока будут готовы снимки.

Два дня и две ночи — это не так уж много. Но когда такое дело — кажется, что им нет конца.

И вот долгожданные фото готовы. Действительно, свершилось чудо!

Перед нами Рид, живой Рид. Он движется, дышит, думает, что-то записывает, поднимает голову, слушает собеседника, улыбается своей пленительной улыбкой.

Как, при каких обстоятельствах были сняты эти кадры? Чтобы ответить на эти вопросы, надо сказать несколько слов о самом Риде. Джон Рид известен у нас в стране и во всем мире прежде всего как автор бессмертной книги «10 дней, которые потрясли мир», книги, которая получила самую высокую оценку В. И. Ленина и Н. К. Крупской и которая по сегодня, хотя со времени ее написания прошло более сорока лет, по своей живости, яркости, художественной насыщенности остается непревзойденным рассказом очевидца великих дней Октября 1917 года.

Эта книга — вершина творчества Рида. Она надолго оставила в стороне все остальное, что он сделал. В этом Рид как бы повторил судьбу Руже де Лиля, безвестного военного инженера, который в ночь с 25 на 26 апреля 1792 года появился из небытия, чтоб сочинить «Военную песню Рейнской армии», превратившуюся потом в живущую в веках «Марсельезу», пропеть ее своим страсбургским друзьям и снова исчезнуть во мраке истории.

Так и Рид. Многим он представляется автором одной книги. Между тем и как художник и как человек он прожил большую, сложную жизнь.

Эта жизнь была необыкновенна. Он родился в захолустном городе на Дальнем Западе США, но объездил весь мир и похоронен в Москве, у Кремлевской стены. Он был выходцем из богатой аристократической семьи, но порвал со своим классом и сражался в рядах мексиканских крестьян, американских рабочих, был пламенным борцом за дело русской революции. Судьба, казалось, предназначила его к тому, чтоб стать преуспевающим бизнесменом, адвокатом, буржуазным политиком или же отрешенным от жизни поэтом, принадлежащим к «золотым сливкам» нью-йоркской интеллектуальной элиты, а он сделался мятежником, революционером, одним из основателей Коммунистической партии США, певцом народных восстаний. Он сидел в американских, французских, русских, финских тюрьмах, не раз смотрел в глаза смерти, чудом уходил от расстрела. Когда это было нужно делу революции, для него не существовало препятствий. Достаточно вспомнить, что в 1919 году, когда для преодоления раскола в американском коммунистическом движении Рид решил поехать в Москву, он совершил это путешествие, поступив под чужим именем кочегаром на норвежский пароход.

Но почему же Рид сделался революционером и коммунистом? На протяжении многих лет ответ на этот вопрос выводился из

голой социологической схемы: «Под влиянием растущего рабочего движения некоторые круги мелкобуржуазной интеллигенции...» и т. д. и т. п. Ответ, который нас удовлетворить не может, ибо «круги» кругами, «влияние» влиянием, а Рид, каким он был,— один!

Мне думается, что главное здесь в том, что основными чертами характера Рида, как об этом справедливо сказал хорошо знавший его русский старый большевик Б. Рейнштейн, были любовь к истинной свободе и безграничная смелость мысли и действия. А человек с таким характером не мог жить в ладу и мире с капиталистической Америкой, он должен был с ней порвать, вступить с нею в борьбу. И еще в одном: в том, что Рид умел проникать своим взором художника в самую природу и сущность вещей и событий и что он умел видеть окружающий его мир во всех его связях и опосредствованиях.

И тут мы подходим к одной из поразительных особенностей художнического ви́дения Рида.

Рид жил в эпоху, когда кино еще не стало искусством. Между тем ви́дению Рида присущи такие емкость, пластичность, лаконизм, точность, которые делают его насквозь кинематографичным.

Недаром столь удачным оказался фильм «Вива Вилья!», сценарист которого, Бен Хект, черпал образы, характеры, ситуации из произведений Рида. Недаром Сергей Эйзенштейн хотел ставить фильм, основой которого была книга Рида «Восставшая Мексика».

Рид не писал пустых, общих фраз. Все, что им сказано и рассказано, — вещно, зримо, контрастно, динамично. Образ связан с мыслью, мысль — с действием.

«На закате пустыня пылала огнем, — писал он. — Мы проезжали по безмолвной, волшебной земле, чем-то похожей на подводное царство. Вокруг высились огромные кактусы, залитые красным, голубым, пурпуровым и желтым светом, напоминая кораллы на дне океана... На востоке, под темным небом, на котором уже загорались звезды, виднелись гребни гор... Это была земля, которую можно было любить, за которую можно было сражаться. Эскадронные певцы затянули вдруг бесконечную песню «Бой быков», в которой федеральные полководцы сравниваются с быками, мадеристские генералы — с тореадорами, и, глядя на этих веселых, милых, простых ребят, готовых отдать за революцию все, вплоть до жизни, я невольно вспомнил ту небольшую речь, которую произнес Вилья перед иностранцами, покидавшими Чиуауа в первом поезде для беженцев.

— Я вам сообщу последние новости,— сказал Вилья, — и прошу передать их всем у себя на родине. В Мексике больше не будет дворцов. Лепешки бедняков лучше хлеба богачей. Поезжайте!..»

Эти слова Франсиско Вильи о дворцах богачей и о лепешке бедняков вспомнил Рид в тот день, к которому относится часть отысканных нами кадров — в день 19 июля 1920 года, когда в Таврическом дворце в Петрограде открылся II конгресс Коминтерна, потом в Мраморном дворце, превращенном в дворец Труда, делегаты встретились с питерскими рабочими, а затем у стен Зимнего дворца состоялся грандиозный митинг в честь открытия конгресса.

В этот день Рид был взволнован, деятелен, возбужден. С утра и до поздней ночи он пробыл на ногах — ходил, разговаривал, слушал, пел. Первым подхватил он и понес венок с надписью: «От пролетариев всех стран — павшим в борьбе за коммунизм», который делегаты конгресса возложили на могилы жертв революции. Побывал, казалось, везде, где можно было побывать. И вдруг, уже потом, с огорчением узнал, что самое главное упустил: он не был — а мог быть! — рядом с Лениным и услышал с чужих слов лишь о том, как провел этот день Владимир Ильич.

Владимир Ильич приехал в Петроград не с делегатами конгресса, а следующим поездом, в обычном пассажирском вагоне. Прямо с вокзала он отправился в Таврический дворец, но делегатов там не застал, они в это время находились в Смольном, в Актовом зале (том самом зале, в котором происходил II съезд Советов и были приняты декреты о мире и о земле).

Узнав об этом, Владимир Ильич обрадовался:

— Вот интересно снова посмотреть Актовый зал!

В Смольном он был встречен бурными овациями.

Но вот делегаты построились, чтобы пешком пройти в Таврический дворец. Во главе колонны шел Ленин, в рядах ее, смешавшись с делегатами,— пролетарии Петрограда и ходоки-крестьяне из ближайших деревень. По обе стороны улицы выстроились краснофлотцы и школьники, рабочие, работницы, красноармейцы. «Ленин! — раздавалось в толпе. — Смотрите, вон идет товарищ Ленин!»

Колонна подошла к Таврическому, у входа в который, образуя триумфальные ворота, стояли две огромные фигуры освобожденного Прометея с разорванными на ногах цепями. Через Екате-

ринииский зал, переименованный в зал Коммуны, делегаты прошли в зал заседаний. Конгресс вот-вот должен был начать свою работу. И вдруг Ленин сбежал с трибуны и бросился к сидевшему в глубине зала снежно-седому товарищу, обнял его, поцеловал, вернулся на трибуну.

Потом Владимир Ильич сделал двухчасовой доклад, в котором доказал неизбежность гибели капитализма и сформулировал задачи пролетарских партий. Заседание завершилось пением «Интернационала», а потом, когда делегаты выходили из Таврического, Владимир Ильич спросил, нельзя ли ему запросто поглядеть питерских рабочих.

Рид не мог простить себе, что в эту минуту он не был там, рядом, потому что тогда он поехал бы с Владимиром Ильичем на Каменный остров, который был тогда переименован в остров Отдыха, прошелся бы с ним по первым в Советской России домам отдыха для рабочих, устроенным в дворцах богачей, вышел бы на веранду, которую приспособили под лодочную станцию.

Тогда не по чужому рассказу, а сам запомнил бы Рид, как Владимир Ильич, устав, лег на голые доски сходен и как по одному стали появляться рабочие, узнавшие Ленина. Одни из них садились на пол, другие стояли группами, и Владимир Ильич, подперев голову кулаком, стал спрашивать их, как они живут, как с продовольствием, а потом, по их просьбе, рассказал о конгрессе. И как в это время в стоявшей в сторонке группе женщин шел возбужденный разговор и один голос повторял: «И скажу ему... Раз непорядок, он должен знать. Он ведь свой человек», а другие голоса перебивали: «Да не сапожник же он». И как этот спор закончился тем, что из группы женщин вышла главная спорщица, подошла к Ленину, приподняла ногу, показала оторвавшуюся подошву ботинка из партии американской обуви, которая незадолго до того была куплена Наркомвнешторгом в Латвии, и сказала:

— Вот видишь, товарищ Ленин, подошву? Американскую? Что с ней, проклятой, делать — отстает!

А Ленин очень серьезно ответил:

— Нам надо, товарищи, научиться самим делать хорошие подошвы, иначе американцы будут нас всегда надувать. Вот научимся — тогда будет хорошо...

До чего же жалел Рид, что его там не было, чтоб все это увидеть и услышать собственными глазами, собственными ушами, а может, и самому вставить несколько слов насчет американских бизнесменов и припомнить то, что сказал Франсиско Вилья о дворцах богачей и о лепешке бедняков.

Из Петрограда делегаты поехали в Москву, и два дня спустя возобновились работы конгресса, заседавшего в Большом Кремлевском дворце. Вот тут-то и заснял Рида безвестный кинооператор, один из первых солдат героической армии советских кинохроникеров, которым мы обязаны тем, что имеем запечатленную на кинопленке историю нашей страны и нашей борьбы.

Кинооператор (быть может, он был не один) снимал не только Рида. На бегущей по монтажному столу ленте появляются лица других деятелей международного коммунистического движения. И вдруг, более крупным планом, мы видим убеленную сединами голову Клары Цеткин. Клара приехала в Москву уже после конгресса, но правильно поступил тот, кто включил эти кадры в кадры конгресса.

Мы видим Клару в минуту, когда она выступает с речью. Движения этой старой, тяжело больной женщины полны юношеской энергии. Лицо озарено мыслью, страстью, волей. Даже сквозь тусклую, выцветшую пленку немого кино до нас доносятся ее пламенные слова, исполненные восхищения перед великим подвигом, совершенным русской революцией.

«Советская Россия, — говорит Клара,— страдает, борется и строит для эксплуатируемых всего мира, для всего человечества. Исходящие от нее струи, пробуждающие революционную жизнь, разливаются по всем странам».

Пока мы просматривали эти кинокадры, в моей голове родилось название статьи, которую я решила написать: «Сильнее смерти...». Я думала об удивительнейшем этом изобретении человеческого гения — кино, о его способности навеки запечатлеть образы людей и оставить их живыми даже после того, как физически они ушли из жизни.

Но тут принесли новые коробки с лентами — и задуманное мною название неожиданно обрело новый, гораздо более глубокий смысл.

(Окончание следует)

Большие задачи идейно-эстетического воспитания народа поставила перед кинематографистами партия. И, конечно, думая об этих задачах, нельзя упускать из виду такую важную область кинематографии, как кино для детей, которое играет серьезную роль в формировании сознания ребенка, в воспитании юного поколения.

В данной статье, приуроченной к 40-летию пионерской организации, поставлен на обсуждение ряд злободневных вопросов «детской» кинематографии. Разговор этот будет продолжен.

Л. ГУРЕВИЧ

«До шестнадцати лет...»

Недавно мне впервые попалась небольшая книжка — сборник «Дети и кино». Ее было приятно уже просто подержать в руках: еще бы, ведь она, по сути дела (не считая отдельных статей), как раз половина нашей литературы на эту тему — кроме нее есть всего одна книга. К тому же глаз тешила ставшая несбыточной легендой надпись на обложке: «Госкиноиздат». А еще ниже стояла дата — 1940.

Двадцать два года — срок изрядный, почти четверть века. Но хотя эта статья, в своем роде юбилейная, и вызвана к жизни 40-летием пионерской организации, не хотелось бы сейчас заниматься обстоятельным разбором пути, проделанного детской кинематографией. Это особая и достаточно обширная тема. И все-таки давайте хоть на минуту оглянемся.

Двадцать два года назад Григорий Львович Рошаль писал в сборнике, что детское кино напоминает ему книгу, в которой первая страница еще не перевернута, а лишь поднята перед тем, как перелистнуть. В то время уже стали прошлым «Красные дьяволята» и «Путевка в жизнь». Уже пять лет работала единственная в мире студия «Союздетфильм». Уже завоевали сердца не только юных зрителей «Белеет парус одинокий» и «Дума про казака Голоту». Переселились из сказок на экран Емеля, поймавший чудесную щуку, и Василиса Прекрасная, ожили герои «Гулливера» и «Золотого ключика». Миллионы мальчишек и девчонок, затаив дыхание, следили за приключениями Джульбарса, волновались за судьбу Алеши Пешкова, горячо обсуждали поступки своих сверстников из «Личного дела». Это была лишь первая страница. И предвосхищая будущее, автор статьи приглашал в кино роман, эпос, сказку, призывал создавать новые героические и романтические фильмы для детей.

Что ж, можно сказать, что страницы перелистывались. Много побед было вписано в «книгу». Спросите родившихся в 1940 году. Они назовут вам фильмы «Тимур и его команда», «Сын полка» и «Жила-была девочка», «У них есть Родина» и «Зоя», «Каменный цветок» и «Золушка», «Чук и Гек» и «Два друга». Спросите тех, кто родился в 1950. Они прибавят «Илью Муромца» и «Садко», «Старика Хоттабыча» и «Марью-искусницу», «Девочка ищет отца» и «Риту», «Кортик» и «Школу мужества», «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» и «Друг мой, Колька!». Этот список можно продолжать еще долго.

И все же не будем заниматься победными реляциями. В детском кино есть и неудачи, а главное, более чем достаточно наболевших вопросов — и творческих и организационных, часть из которых хотелось бы, пусть бегло, затронуть в статье.

Но сначала условимся о предмете разговора.

В самом деле, например, список фильмов, выпущенных в прокат для детей в 1960—1961 годах, не помогает уяснить, какие же фильмы называются детскими. Как правило, принцип проката прост: для этого достаточно появиться на экране детям (видимо, в это понятие включаются отроки и отроковицы 17 и даже 20 лет). Если дети удерживаются на полотне более 50% времени и при этом не совершается ничего, что не положено видеть «до 16 лет», этикетка «детский» обеспечена.

Другой распространенный критерий «детскости»— экранизация литературных произведений, которые, как известно, «проходят» в школах. В том же списке это «Казаки», «Мертвые души», «Слепой музыкант», «Капитанская дочка».

Мне кажется, ошибки классификации возникают оттого, что в категорию детей (и на экране и в зале)

часто зачисляются 16—18-летние ученики старших классов школ, училищ и т. д. Конечно, они — точно выбранный зритель для большинства перечисленных фильмов — и оригинальных и экранизаций. Но ведь, по сути дела, человек в этом возрасте уже созрел для постижения жизни во всей ее полноте, это взрослый человек, он читает Толстого, Шекспира, Гёте, и нет никаких оснований считать его ребенком. Дело тут не в терминологии — юность ли, отрочество, детство... Дело в том, что причисление этих и некоторых других картин к списку выдает кинопрокату своеобразную индульгенцию. Судите сами: в списке сейчас 44 «детских» фильма за два года—немало. А на поверку—27.

То обстоятельство, что ряд фильмов можно смотреть не только взрослым, но и детям, никак не дает права сокращать число картин, сделанных специально для детей. При этом среди них могут быть — и сколько угодно! — фильмы без героя-ребенка. Суть не в возрасте героев, а в возрасте зрителей. Он-то и определяет специфику восприятия искусства, специфику детского кино. (Вряд ли есть смысл подробнее, чем в скобках, упоминать, что хороший детский фильм с удовольствием посмотрит взрослый, но не наоборот.)

●

Итак, речь пойдет о фильмах для детей: от «дошколят» до семиклассников-восьмиклассников. Разумеется, это очень разнородная аудитория. Разница в миропонимании 5-летнего ребенка и 15-летнего юноши намного больше, чем у 30-летнего и 50-летнего зрелого человека. Можно с уверенностью сказать, что крайне интересная и своеобразная область— кино для дошкольников — у нас по сей день почти не развивается. Режиссер И. Фрез подступал к этой теме («Слон и веревочка» , «Первоклассница»), но и он имел в виду самых старших. А представьте себе фильм для детского сада! Ведь он не только имеет право на жизнь, он необходим. Он может обучать навыкам рисования и музыки, знакомить с миром природы и вещей. Здесь возможны и предложенные в свое время Г. Л. Рошалем фильмы-загадки, фильмы о животных, растениях, цветах. Здесь открывается простор для тонкого и непосредственного, так сказать, «безыскусного», но очень нелегкого творчества. Все это еще совершенно неизведанная земля.

Среднему школьному возрасту адресовано большинство детских фильмов. Их создание, на наш взгляд, невозможно без овладения той самой спецификой, которую нередко попросту отрицают. Но не столь трудно на конкретных примерах показать, что существуют специфические особенности кинематографии для детей, пренебрежение которыми часто приводит к поражению.

Существует известная притча-анекдот: прохожему указывают правильный путь. «Увидите эту улицу,— так вам не туда: проходите мимо» . Многие из особенностей кино для детей тоже выглядят ярче, если строить изложение по методу «чего не должно быть». Изъянов и пороков, разумеется, не должно быть и во «взрослых» фильмах. Но в детском кино некоторые из них особенно опасны, потому что постоянно рождаются из самой сути проблемы: детям рассказывает о мире человек, который уже не видит его детскими глазами. Он либо приспосабливается, либо поучает. А должен видеть именно глазами детей, если хочет, чтобы они поверили и увлеклись.

Еще не создана новая детская киностудия, о которой так долго мечтают кинематографисты,— об этом особый разговор. Но если бы она существовала, право, не худо было бы вывесить на всех ее этажах и в коридорах большие плакаты, предостерегающие работников детского кино от главных опасностей. Ну, скажем, так: «Опасно — сентимент!»

Отзывчивость детского сердца вошла в поговорку. И все же этого мало иным любителям потрясать детей жалобной ситуацией, слезами и горем маленьких героев или розовой патокой умиления. Сладкая водица растроганной добродетели едва ли не самый страшный бич кино для маленьких. Она проникает даже в хорошие фильмы. Не обошлось, к сожалению, без нее и в «Рыжике» А. Свирского, осуществленном в кино И. Фрезом по сценарию М. Львовского. Конечно, смелый и озорной Санька может всплакнуть: что в том худого? Дело в чувстве меры. Когда режиссер смакует печальное одиночество Саньки в его убежище-пещере, когда несколько раз заставляет мальчика, чуть не падая, с каким-то надрывом, бежать по улицам и дорогам, когда долго и тщательно «разглядывает» прощание с верным псом,— чувство меры нарушается, сентимент, ядовито улыбаясь, захватывает власть в свои руки. То же самое происходит и в «10 000 мальчиков» (сценарий А. Барто, постановка Б. Бунеева и И. Окада) — и не раз. Верх умилительности — прозрение маленького Таро, до сих пор презиравшего девчонок, а теперь познавшего спасительную истину. Даже когда смотришь талантливую работу молодого режиссера А. Тарковского «Каток и скрипка» , тоже ощущаешь сентимент, правда в ином обличье.

Так ли это опасно? Вместо ответа можно посоветовать посмотреть американскую картину «Самый маленький бродяга» . В этом фильме «играет» отлично тренированная собака, ее трюки составляют главную прелесть ленты. Зато потоки сиропа, затопляющего все вокруг в фильме,— овечка, больная девочка, жалостливый мальчик — наглядный пример того, куда может завести сентимент, если не остановиться вовремя. Сидишь и чувствуешь, как краснеешь от стыда и неловкости за авторов фильма.

Если сентиментальность — Сцилла для детского кинематографа, то его Харибда — дидактика. «Опасно — дидактика!» — такой плакат тоже не оказался бы бесполезным. Опять-таки в основе всех злоупотреблений по этому поводу лежит доброе и полезное, в сущности, желание «научить жить». Плохо только, что оно слишком часто сводится к аксиоме из известной пародии Архангельского: «Вот такие Пети, детки, не нужны для пятилетки». Наивность дидактической схемы чаще всего сказывается в «зеркальности» героя: на каждого положительного — свой отрицательный. Хороший и плохой пионервожатые в «Ребятах с Канонерского», «правильный» и «неправильный» мальчики в «Мальчиках», идущие на самоотверженный поступок старшеклассники и себялюбец в «Это было весной» — все это в фильмах одного года. Дальше — больше: в планах детского объединения студии «Мосфильм» в трех сценариях из семи сюжетную пружину раскручивают те же два антипода — грубо говоря, «хороший» мальчик и мальчик «плохой». Справедливости ради надо сказать, что все зависит от того, как будет «запрятано» в этих сценариях дидактическое начало.

И тут хотелось бы попытаться уточнить (простите за дерзость) известный тезис А. С. Макаренко, что для детей необходимо «точное разделение светлого и темного». Я полагаю, сам Макаренко сознавал относительность этого положения в зависимости от возраста читателя-зрителя. Если он справедлив в отношении, скажем, ребят 1—3 классов, то в 6—7 классе, а тем более в старших столь четкое деление способно породить недоверие, дискредитировать «голубой» положительный образ и сделать нежизненным, карикатурным — отрицательный. Думается, Макаренко имел в виду, так сказать, общий знаменатель личности в системе образов, но никак, судя по его собственному творчеству, не однотонность характеристик. И нельзя не порадоваться, что в нашем детском кино начинают появляться образы, трактованные без скидок «на детей». Если сравнить отрицательных героев «Красного галстука» или «Аттестата зрелости» с героями «Друг мой, Колька!» или нового фильма А. Рыбакова и Г. Оганесяна «Приключения Кроша», легко заметить, как на смену декларативному эгоизму Валерия или Валентина Листовского приходят относительно более сложные образы Феди Дранкина или Игоря.

И в детском кино свежий ветер, оздоровивший всю нашу жизнь, уже принес первые плоды. Он подарил нам лучшую картину, достойную стать рядом с любой «взрослой» — «Друг мой, Колька!». Смотрите, что волнует сегодня школьников на экране: жизнь пионерской организации, бюрократизм и его искоренение, борьба за инициативу, искренность, человечность. Право, смешно теперь даже вспоминать, что в «Аттестате зрелости» вся драма, все страсти вспыхнули вокруг архиважнейшей темы: Листовский не подготовил рабочую комнату для занятий кружка. И сравните собрание по этому поводу и его «накал страстей» с подлинно волнующим исключением из пионеров Кольки Снегирева!

Кстати, очень хорошо, что все меньше становится на детском экране собраний-«проработок». Зрителю вовсе не нужно закреплять суд над отрицательным героем организационными мероприятиями на экране. Суд свершился в его душе, и это главное, даже если герой не поспешит «перековываться» на радость врагам искусства — любителям прописных истин.

Эти «враги» — не домысел. Они реально существуют — и в критике, и в среде кинематографистов, и среди тех, кто нередко определяет направление того или иного фильма: консультантов, методистов и т. д. —среди работников просвещения. Взгляд на фильм, как на руководство к непосредственному действию, как на буквальную пропись — «поступай так-то»,— живуч. Он начисто исключает возможность авторского отношения к событиям в фильме. Все очень просто: раз ты показываешь нечто на экране, ты уже пропагандируешь это. Пойди потом доказывай, что ты осуждаешь это явление! До сих пор вспоминается рецензия на фильм «Сын», критиковавшая авторов за изображение отца, выгнавшего сына из дому за проступок: дескать, дурной пример тысячам отцов! Не эта ли боязнь теней порождает и такую тяжелую болезнь детского кинематографа, как стремление к разъяснениям того, что уже давно ясно?

«Дети не поймут!» — этот девиз необходимо эффектно перечеркнуть на специальном плакате и повесить его рядом с двумя первыми. Есть удивительные примеры (точнее, им нет числа) применения этого тезиса. Иной раз целые диалоги в художественных фильмах пишутся по принципу «разжевать и в рот положить», целые эпизоды строятся, основываясь на недоверии ко зрителю. Зачем же в хорошей экранизации чеховского «Ваньки» устраивать настоящий аттракцион из издевательств над мальчиком? Зритель давно уже понял, как худо Ваньке, а град зуботычин и затрещин не прекращается. Или как объяснить появление нелепого финала в «Алых парусах»? Неужели нельзя было обойтись без двух точек над «и»?

Раз уже зашла речь о недоверии к детям, никак не пройдешь мимо одной частной стороны этой проблемы: нередких попыток «усилить социальное звучание темы» там, где для этого нет возможностей, да так, что белые нитки торчат из всех швов. Грех

вульгарной социологии осужден много лет назад, но тем не менее Грей в «Алых парусах» становится если не революционером, то «сочувствующим»; злая и корыстолюбивая женщина в «10 000 мальчиков» оказывается американкой и демонстрирует презрение к японцам; и, наконец, даже «Матросу Чижику» критика бросает упрек в смещении социальной картины жизни.

Маленький человек растет и с каждым днем познает жизнь. Но то, что происходит в жизни, почему-то пугает редакторов и консультантов в фильмах: они нередко боятся предоставить зрителям возможность поразмышлять. Хорошая картина для детей должна пробуждать самостоятельное мышление, должна рассчитывать на активную мобилизацию детского воображения. Поэтому в детском фильме как нигде важно дело вместо слов, деталь вместо целого (целое они домыслят сами) и т. д.

Но простор для воображения не исключает, а, наоборот, требует ясности мысли — без этого детский кинематограф невозможен. И тут далеко не всегда все гладко. Иногда не хватает одного верного акцента. Простой пример — изображение преступников и воров в картинах для детей. Как часто аромат смелости, дерзости, броская внешность (татуировки, шрамы и прочие атрибуты) заслоняют режиссеру необходимую задачу: развенчать этот мир в глазах ребенка, показать его никчемность и пустоту.

Цепь «действие — мысль» (или «мысль — действие») неразрывна в детском кинематографе. Психология юного зрителя накладывает непростое обязательство на любой фильм: иметь точный сюжет, отлично выстроенный, обладающий занимательностью, логичностью, остротой. «Осторожно — скука!» Иллюстрация этого тезиса — дело излишнее. Наше кино накопило немало примеров ясной композиции и остроты сюжета, независимо от жанра детского фильма. Тут и приключенческий «Кортик», и сказка «Старик Хоттабыч», и драма «Судьба барабанщика». Тем более нельзя молчать о просчетах, например, в интересно задуманном фильме «10 000 мальчиков». В нем действие развивается медленно и путанно, сбивая с толку даже взрослого зрителя, а потом вообще прерывается надолго ради «вставных номеров» в Доме дружбы — встречи детей с мексиканцами, индусом, негром. Сделано это, по-видимому, только ради иллюстрации: вот, мол, дружба народов. Но, товарищи режиссеры, ведь вашему зрителю 10—12 лет, ведь он волнуется, как дела у мальчика Таро, заработает ли он деньги, чтобы ответить на письма, не обидит ли его хозяйка? До мексиканских ли серенад вашим зрителям!

В «Приключениях Кроша», казалось бы, наоборот — динамичное развитие сюжета, выдумка режиссуры в деталях, интересный диалог. Но и тут второстепенные, зато выигрышные эпизоды оттеснили на задний план главное.

Два существенных обстоятельства в фильме «Приключения Кроша» заставляют снова вернуться к общим художественным проблемам детского фильма.

Одна из них — пресловутая проблема «взрослого» в детском фильме. Обычная дежурная фигура носителя морали в этой картине исчезла. Правда, директор автобазы еще несет в себе рудименты поучительства: нет-нет да сорвется с его языка проповедь. Но в целом образ правдив и достоверен, как доподлинны и органичны все работники автобазы и особенно шофер Зуев. В этом характере легко увидеть полемическое обобщение, антитезу традиционной фигуре воспитателя. Не говоря почти ни слова, Зуев воспитывает делом, что в десятки раз эффективней. В его фигуре, как и во всех людях автобазы, в их правде видится все тот же поступательный ход (именно ход, а не веяние) времени. Так преодолевается всегдашний камень преткновения — образы «взрослых». Но рядом другая ошибка, и принципиальная.

Трудно сказать, что именно убедило режиссуру в такой трактовке, но мальчики и девочки в фильме выглядят порой, как ожившие фигурки из модных журналов. Лоск, а попросту говоря, «пижонство», проглядывает в их облике. Облегающие свитера, модные рубашки, авиационные сумки — авторов захватывает антураж «современности». Он проскальзывает и в жаргоне, и в жесте, и в прическе. Лакированные «ребята из центра» в свитерах и блузах и шоферы в робах! Это не намеренное противопоставление (ведь ребята отнюдь не из «тех»), но оно рождается. И рождается лишь благодаря пристрастию режиссера к «модерну». Так в фильм проникает неправда — смертельный враг детского кино. Так что давайте добавим к нашей «плакатной галерее» еще один, последний: «Осторожно — неправда!»

...Разумеется, рядом с «доказательствами от противного» можно предложить и прямые и не менее долго говорить о том, что должно быть в детской кинематографии. Ограничусь главным: из нашего современного кино для детей как-то сама собой выпала центральная его тема — героика. В кого играть детям? В кого играть им теперь, как играли они когда-то в Чапая и Максима, Петьку и Гаврика, в Тимура, Александра Матросова? Конечно, во всех дворах мира играют сегодня в Гагарина и Титова. Но достаточно ли этого?

Герой вовсе не обязательно должен водить в бой полки или взлетать в космос. Он может открывать секреты древней письменности, писать картины, строить дома, плавить сталь. Но это должен быть

человек ярких, больших дел, мужественных поступков, человек-борец, живущий не только для себя, но и для других. Непочатый край тем, рождающих такого героя, начинается на книжной полке, где до сих пор затаились Спартак и Тиль Уленшпигель, Пастер и Менделеев, и кончается гущей жизни, обнимая собой все многообразие человеческого подвига — от побега летчика Девятаева на самолете из плена до жизни и смерти Патриса Лумумбы. Ребята соскучились по романтике подвига, и ей надо открыть дорогу на экран.

Романтика непременно должна присутствовать в любом детском фильме, пусть даже отнюдь не на героическую тему. Без нее глаза зрителей теряют блеск, даже если они смотрят экранизацию классики. Казалось бы, какая романтика в чеховском «Ваньке»? Но режиссер Э. Бочаров сумел взглянуть шире и показать не только трагедию Ваньки Жукова, но и открытые на мир глаза мальчика, его восприимчивость и жадное любопытство к жизни, его поэтичные воспоминания о заснеженной деревне, о елке, о деде. И рядом с темой горя и бесправия прозвучала, поднимая ее, тема необычного мира детства. Романтика? Да, конечно!

Ее как раз не хватило гоголевской «Ночи перед Рождеством». Опыт Александра Роу на этот раз не помог ему выйти за пределы иллюстраций к повести, к тому же весьма олеографичных. Именно романтики, озарения молодости, силы умелых рук не осталось для сникшего, туповатого, однообразного кузнеца Вакулы. Не хватило ее и в пейзаже, в образах крестьян, в самой атмосфере украинского села на экране.

Без романтики нет и сказки. Сказка ужеосвоилась в нашем кино, но один ее вид еще только прокладывает себе дорогу. Совсем по-особому воспринимается детьми сказка на современном материале. Ее достоверность сразу вырастает в глазах ребят, как только они видят сказочных героев в современном городе, в привычном, но обновленном сказкой мире. Путь к сердцу и уму маленьких зрителей сокращается. Мало того, новая форма дает замечательные возможности для комического сочетания сказочного и реального, и надо смелее пользоваться ими.

Те же возможности открываются в сказке, если в ней воплощена классическая фольклорная тема, освещенная сегодняшним содержанием. «Марья-искусница» — творческая победа нашего кино, и не только потому, что ее полюбят дети. Это отличный пример работы «в два адреса»: юмор и острота, точные ассоциации, блистательный язык, тонкая игра актеров делают сказку нужной и взрослым. Хорошо, что проложен, вернее, восстановлен путь на экран сказкам великолепного мастера Евгения Шварца. Их еще много в его наследии, и можно ждать с нетерпением и «Тень», и «Снежную королеву», не законченную в свое время, и «Сказку о потерянном времени», дожидающуюся своего срока в портфеле «Мосфильма».

Впрочем, почему такая сказка должна лежать без движения и немалый срок? Почему рядом с ней «отдыхает» «Город мастеров» Н. Эрдмана?

Таких вопросов можно задать множество. Легче всего перечислять нехватку целых жанров. Где фантастика? Где приключения, самые неистовые,— от Буссенара до современного «боевика», с острой интригой и яркими характерами? Где публицистическая детская картина на зарубежном материале? Со времени «Рваных башмаков» ничего подобного так и не появилось на экране, не считая поделок типа «Ты молодец, Анита!». Где спорт, путешествия, комедия?

●

Ответ на эти вопросы хорошо знают все, кто озабочен судьбами кино для детей. До сих пор вообще весьма незначителен выпуск детских картин. До сих пор нет единого центра, планирующего и руководящего их производством. И главное — до сих пор нет специальной студии «Детфильм», необходимость которой ни у кого не вызывает сомнений.

Маленькая справка: о необходимости студии говорилось на XX съезде КПСС в феврале 1956 года. В январе 1958 года об этом писала «Комсомольская правда». В октябре 1959 года — «Известия». «Детфильм» нужен!» — это «Комсомольская правда» (январь 1960 г.). А в феврале то же самое подтвердил VII Пленум ЦК ВЛКСМ. В мае 1960 года собрался Художественно-методический совет по детской и юношеской кинематографии при Министерстве культуры СССР. Участники совещания покинули его «окрыленные надеждами» («Советская культура», 14 мая 1960 г.).

Прошло ровно два года. У надежд опустились крылья. Новый совет не собрался за два года ни разу. Хотя создание объединений в чем-то поправило дело, в целом блистательный план по-прежнему остался планом. И нет студии.

Не станем голословно подкреплять хор голосов за ее создание. Поступим иначе: соберем все претензии и тревоги, все проблемы, волнующие работников детского кино, и убедимся, что их тугой узел разрубает один и тот же меч — студия.

Проблема № 1 — авторы. Писатели, работающие для детей, хорошо изведали, что такое «пробить» детский сценарий, как мало заинтересованы в нем студия и даже объединение с узким фронтом работ — пять-семь картин в год. Еще лучше это знают профессиональные кинодраматурги. Отсюда «самотек»

многих авторов во «взрослое» кино. Ясно, что создание специальной детской студии в корне изменит положение.

Проблема № 2 — режиссура. Центральная тема статей — уход режиссеров из детского кино. Чаще всего детский фильм — дебют, а дальше — поминай как звали. Чулюкин, Басов, Алов и Наумов, Чхеидзе и Абуладзе, Озеров, Лукинский — не много ли? Почему режиссеры уходят из детского кино?

Сначала причины субъективные: их увлекают иные темы. В этом есть определенная логика, и было бы ханжеством говорить, что работа для детей не менее интересна, трудна и т. д. Конечно, эта работа более чем трудна: режиссеры знают, что такое пятилетний или даже двенадцатилетний актер. Но это трудность специфическая, она не снимает другой: в детском фильме нельзя порой высказать те глубокие мысли и чувства, которые волнуют художника. Не случайно Алов и Наумов ушли к «Миру входящему», Чхеидзе к «Кладу», Басов к «Битве в пути». Работа над детским фильмом интересна, и есть десятки людей, видящих в ней свое призвание. На них, видимо, и надо ориентироваться прежде всего, а если их пока не хватает — не пренебрегать услугами «взрослых» режиссеров. Пока что, однако, не видно, чтобы работали даже те, кто хочет делать фильмы для детей. В газетах уже писали о трехлетних скитаниях В. Бычкова, желающего поставить детскую сказку (а сказка рядом — в портфеле «Мосфильма»); не работают Т. Лисициан, А. Маркелов, с трудом выдвигаются на постановки дипломанты ВГИКа. В чем же тут дело? Опять-таки все просто: детские объединения боятся рисковать, нерешительно приглашают новых людей — дипломников, дебютантов: для этого надо иметь более широкую материально-техническую базу.

Другие причины — объективные: режиссер неохотно берется за детскую картину, исходя из принципа: «хлопот много — результатов мало». Хлопоты — это не только трудности работы с детьми. Это и непременно худшее оборудование, и снисходительность администрации («для детей — сойдет!»), и меньшая смета. Конечно, предусмотрены дополнительные лимиты пленки, более скромный дневной план, но как незначительны эти льготы!

Теперь результаты. Какая бы ни получилась картина, у нее почти не будет прессы: критика редко и мало пишет о детском кино. Нынешняя система категорий, исходя из опыта, гарантирует детской картине, как правило, третью категорию, со всеми вытекающими отсюда последствиями. И затем картине обеспечен неважный прокат — на детских утренниках, в девять утра. Не будет ни аншлагов, ни премьеры в Доме кино — не принято. Так стоит ли работать в детском кино?

И опять все может решить специальная студия. Собственная база и бюджет позволят ей давать для производства все лучшее, приглашать дебютантов, сконцентрировать у себя всех патриотов детского кино, организовать специальную подготовку кадров во ВГИКе (появится база для распределения). У детского фильма будут свои производственные нормы. Улучшится качество всех компонентов фильма, увеличится количество картин, и тогда уже ни критика, ни общественное мнение не сумеют пройти мимо. К тому же и сама студия смогла бы организовать с помощью редактуры разработку теории и практики детского кино.

Проблема № 3 — актеры. Известны трудности, испытываемые при подборе детей на роли, сложность работы с неподготовленными «артистами». В довершение всего работа в кино нередко дурно сказывается на учебе и формировании характера детей. Кроме того, постоянные съемки — высокая физическая нагрузка. И, наконец, мы уже говорили о проблеме сочетания в фильме взрослого актера-профессионала и ребенка.

Создание специальной студии с комнатами отдыха, классами, детскими столовыми и т. д. позволило бы улучшить условия труда детей, повысить их внимательность, восприимчивость. На такой студии возможна постоянная педагогическая работа с детьми в коллективе, их всестороннее воспитание и учеба. Единая актерская труппа обеспечит слаженный ансамбль детей и взрослых. Именно на этой базе могла бы возникнуть школа или техникум киноактера, о чем уже давно толкует печать. Кино получило бы источник хорошо подготовленных молодых артистов.

Мало того, представляется возможным и целесообразным сконцентрировать на одной студии производство не только художественных, а всех вообще фильмов для детей. Думается, детская аудитория — главный признак, способный объединить и сплотить работников и научно-популярного, и хроникально-документального, и учебного кино. Сейчас этим делом занято специальное объединение «Моснаучфильма», работники киножурналов «Хочу все знать» и «Пионерия», Центральная кинолаборатория «Школфильм» и т. д. Вероятно, объединение всех этих разрозненных организаций в один мощный центр — «Союздетфильм» — укрепило бы их на новой производственной основе. Тогда не могло бы случиться, чтобы на экран подряд выходили три фильма о борьбе детей с браконьерами («Зеленый патруль», «Твои друзья» и готовящаяся на «Мосфильме» картина «Капроновые сети»). Тогда стало бы невозможным «трагическое» совпадение — сбор металлолома в большинстве «школьных» картин. Тогда не заполонило бы экран новое, само по себе неплохое поветрие:

тема ребенка, познающего большой мир («Человек идет за солнцем», «Братья Комаровы», новый сценарий «Я купил папу» и т. д.). Единый центр детского кино мог бы легко наладить планирование, учитывать разнообразие жанров, связываться с национальными студиями.

Более того, студия могла бы экспериментировать, пробовать силы в сборниках короткометражных новелл (игровых или сочетающих в себе разные жанры), искать новые пути в практике дошкольного кино, в технике работы с маленькими актерами и т. д. Здесь, в «Детфильме», могли бы рождаться и испытываться новые решения и для «большого» кино.

Известно, например, пристальное внимание современного кино к актерской импровизации в действиях и диалогах, поиски максимальной достоверности на экране. Между тем в детском кинематографе, где без импровизации актеров-детей порой невозможно обойтись, было бы несложно опробовать и разработать этот метод. С другой стороны, многочисленные поиски в области овладения экраном более условной формой (фарс, буффонада, гротеск и т. д.) могут, в свою очередь, быть «испытаны» на примерах сказки, комического детского аттракциона и т. д.

Итак, студия (в который раз!) нужна. Нужна «большому» и «маленькому» кино.

Что остается кроме студии? Остаются те самые мальчишки и девчонки, «дети до 16 лет». Что и как и где они смотрят? Цифры лаконичны: детей — 60 миллионов, детских кинотеатров — 70. Красноречиво?

Но еще существеннее разобраться в том, что же такое так называемый детский кинотеатр. Если во всех кинотеатрах детский фильм показывают лишь в воскресное утро (где и какой — не узнать ни в какой рекламе), то в детских кинотеатрах их показывают ежедневно, с объявлением в программе, но опять-таки по утрам и до полудня. А в остальное время — что бог даст. Например, «Новогодний пунш» или «Где одного алиби мало», или «Поиски прошлого»! Конечно, в этих театрах есть советы содействия, в них дежурят пионеры, есть читальни, но все-таки это не родной дом для ребят.

А почему бы не отдать такие театры целиком в распоряжение детей? С утра до вечера: утро для маленьких, вечер — для самых старших? Почему не организовать в этих театрах встречи со съемочными группами, зрительские конференции, концерты, выставки художественных работ, навеянных фильмами? В этом ведь нет ничего нового: все было перед войной в Московском Первом детском кинотеатре.

Дети любознательны, любопытны. Как хорошо было бы тут же в театре устроить обмен мнениями о просмотренном фильме, послушать опытного педагога-методиста. Работникам кино тоже было бы интересно знать обобщенное методистом мнение юных зрителей. Но, к сожалению, педагогов в штате кинотеатров не предусмотрено.

И, наконец, что показывают детям на детских сеансах, каков удельный вес новых фильмов, смотрят ли ребята знаменитую кинoклассику: ведь новое поколение не знает о ней?

Я проглядел программу по Москве за две недели марта. Конечно, этого мало, чтобы судить со всей полнотой. И все же из 26 детских фильмов — 6 заграничных. Самый свежий из советских фильмов вышел на экран полтора года назад. Классику представляли только «Повесть о настоящем человеке» и «Жила-была девочка». Нет, просто необходимы, и не только в Москве, но по всей стране специальные детские кинотеатры, настоящие Дома кино для детей!

Ни в какую статью не вместить всех проблем кинематографии для детей. О многом еще можно написать: о критике, о специальной литературе, об обмене опытом (ни одного совещания за много лет), о роли Союза кинематографистов, но... только один пример.

Мы отмечаем юбилей—40 лет пионерской организации. А много ли знают за рубежом о наших пионерах, о жизни нашей детворы, ее занятиях и интересах? Пытаемся ли мы воздействовать на формирование сознания молодого поколения за рубежами нашей страны? Нет. Если «взрослые» фильмы обошли земной шар, открыли миру труд и подвиг советского народа, создали славу советскому кино на всемирных фестивалях, то про детский фильм этого не скажешь. И хотя советские детские фильмы «Серый разбойник» и «Два друга» были отмечены жюри Венецианских фестивалей (1955, 1956), наши детские картины — редкие гости в Венеции, да и в Париже, где существует специальная секция детского кино при ЮНЕСКО. И это происходит не от бедности, а просто от невнимания к благородному делу.

Детское кино требует внимания. Это значит — внимания требуют дети. Простите за трюизм — но они наше будущее, это люди XXI века. Они будут такими, какими их сделаем мы — наш пример, наша жизнь, наше искусство, наше кино. Мы хотим видеть человека XXI столетия гармоничным и совершенным. Об этом надо помнить, приступая к съемке любого детского фильма. Об этом нельзя забывать, организуя необычайно важное дело кинематографии для юных граждан будущего.

---

1 КТО
ТВОЙ ЛЮБИМЫЙ КИНОГЕРОЙ?

2 КАКИЕ ФИЛЬМЫ
ТЫ ХОТЕЛ БЫ УВИДЕТЬ НА ЭКРАНЕ?

С такими вопросами редакция нашего журнала обратилась к ученикам пятых, шестых и седьмых классов 593-й школы Фрунзенского района Москвы.

Ответы ребят чрезвычайно разнообразны. Кто любимый герой? Конечно же, ребята назвали в первую очередь смелого и находчивого друга Кольку, честного и умного Тимура, отважного Гаврика, упорного Саню Григорьева — ведь эти герои наиболее популярны у школьников. Любят ребята и Лену из кинофильма «Девочка ищет отца», и Дубровского, и Чапаева, и Мишку из фильма «Нахаленок». Вкусы у ребят разные: одних влечет героика приключений, другие жаждут вместе с любимыми героями изведать тайны науки, третьи хотят узнать, как жили Том Сойер, Ваня Солнцев из катаевского «Сына полка» или Гриффин — человек-невидимка Уэллса. Но «выбор» ребят ограничен весьма малым количеством детских фильмов.

Особенно ярко это видно из ответов на второй вопрос. Вот какие сюжеты и каких героев «подсказывают» ребята нашим кинематографистам. Право же, к этой подсказке стоит прислушаться, и никто не осудит, если по ней будет дан ответ на запросы детей.

Главное желание школьников — это увидеть фильмы о себе, о своих сверстниках, о том, что их окружает. Ничего не скажешь — желание законное, с ним надо считаться!

Игорь Бессонов из пятого «Б» хотел бы увидеть на экране вождя восстания рабов в Древнем Риме Спартака, Мартин Ренский из шестого «Б» — героев Запорожской Сечи. Многие ребята хотят познакомиться в кино с героями «Хуторка в степи» и «Зимнего ветра» В. Катаева, «Республики Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева, хотят увидеть персонажей научно-фантастических романов А. Беляева, Гулю Королеву из «Четвертой высоты» Е. Ильиной, майнридовскую квартеронку, «Принца и нищего» Марка Твена, героев А. Макаренко. Ребята хотят узнать в кино о Летучем голландце, о приключениях знаменитого Шерлока Холмса, о «Затерянном мире» Конан-Дойля и о многих, многих героях произведений детской литературы.

Широки, многосторонни интересы наших детей. Ответить на их запросы — прямой долг деятелей советского кино.

Я смотрела фильм „Белеет парус одинокий". Мой люб[имый] герой из этого фильм[а] Гаврик. Он был смелым и находчивым.
Я читала книгу Воронк[овой] „Рожок зовет Богатыря". Эт[а] книга мне очень понрав[илась]

Мой любимый герой Т[и]мур из фильма „Тиму[р] и его команда"
Я хотела бы увидеть на [illegible] детский фильм по

В фильме „Нахалёнок" мне очень понравился Мишка, который игра[л] роль „Нахалёнка". Шолохов в свое[й] повести показал этого мальчика очень правдивым мальчиком, котор[ый] [illegible]

Мне очень понравился фи[льм] „Друг мой Колька"

Мне очень понравился фильм „Друг мой Колька". В этом фильме рассказывается о всех радостях и неприятностях школьной жизни. Главный герой этого фильма шестиклассник Колька. Мне в нём нравится смелость, находчивость.
Мне хотелось бы увидеть фильм о Запорожцах, а

...любимый герой детской книги,
...мур. Написана она Аркадием
...даром. Тимур был честный и
...ой. Он сумел организовать
...яд, который помогал тем се-
...м, где кто-нибудь ушёл на
...у. Они помогали старшим, ра-

Больше всего мне понра-
вилось кино „Белеет па-
рус одинокий". Главные ге-
рои этого фильма понра
вились мне своей смелос-
тью, смекалкой. Их пос-
тупок можно назвать
подвигом. Пусть даже Пе-

Мой самый любимый
герой из детского филь...
это Тимур. Он герой
детского фильма пост...
ленного по книге Гайд...
ра „Тимур и его кома...
да." Я хотела б...

Мой любимый герой является
Колька Снигирёв, герой картины
„Друг мой Колька". А также Дер-
гач герой кинофильма „На графских
развалинах"

Я бы очень хотела чтобы поста-
вили фильм по книге „Республи-
ка Шкид" так-как там нет од-
... а героями являются

...III-62 год. Я смотрела кинофильм „Белее...
парус одинокий." В этом фильме...
мой самый лучший герой...
Гаврик. Он был смелым, хитр...
... Зелёная
Я читала книгу ... мне очен...

Мой любимые герои из кинофиль-
ма „Белеет парус одинокий" Гаврик
и его друг Петя.
...хотела бы увидеть продолжение
~~......~~ этого кинофильма по

Любимый герой
фильма является
девочка Лена из
кинофильма „Де-
вочка ищет отца"

Я хотела бы уви-
деть на экранах
кинотеатров героев

Мне очень понравился фильм
„Друг мой Колька"
И мне очень бы хотелось что б...
побольше посвещали фильмов ...
пионерской жизни.

Самый любимый мой герой фильма
„Застава в горах" является Воробьёв.
В кинофильме „Нахалёнок" любимый ге-
рой Минька.
Я хотела бы увидеть в кино по книг...
~~Семнадцатилетние~~ „Педагогическая поэма"
Макаренко. Главными героями которой
являются воспитанники школы им. Горь-
кого.

Мой любимый герой Саня Григорьев
из кинофильма „Два капитана."

Я хочу увидеть на экране кино главно-
го героя повести Пантелеева „Лёнька Пан-
телеев". Хочу увидеть всю Лёнькину жизнь
с радостями и невзгодами.

1. Мой любимый герой „Орлёнок."
2. Я хотела бы увидеть на экране
„Принц и Нищий".

...вет: Я хотел бы увидеть
на экране Спартака и
3-х Мушкетёров.

Литераторам, кинорежиссерам, артистам

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

Дорогие собратья из цеха сатиры!

В наших руках мощнейшее сатирическое оружие современности — кинокомедия. Почему же так редко «стреляет» и так часто молчит это оружие? Может быть, нет объектов для прямой наводки? Или подмок порох? Или не из кого сформировать «орудийный расчет»? Нет! И объектов у нас пока еще предостаточно, и порох мы держим (к сожалению, именно д е р ж и м, но не пускаем в дело!) сухим, и для «орудийных расчетов» у нас есть великолепные актеры, режиссеры, писатели.

Так в чем же дело?

Мне хочется обратиться к своим друзьям. Поговорим откровенно о самом дорогом для нас — о нашем призвании.

Дорогой Степан Олейник, Вы, кто умеет точно подмечать сорняки, мешающие всходам нашего коммунистического общества, Вы, чей сатирический фельетон цитирует товарищ Хрущев с высокой трибуны Пленума ЦК КПСС! Почему бы Вам не обратиться к кино, ведь от такого содружества польза была бы огромная.

Дорогой Вася Минко! После твоей хорошей комедии «Не называя фамилий» ты както утратил свой сатирический пыл. Что мешает тебе с новой силой применить его в кино?

Глубокоуважаемый Кондрат Кондратьевич Крапива! Я до сих пор вспоминаю мой короткий разговор с Вами на улице. Пишете ли Вы сатиру? — поинтересовался я. Вы грустно улыбнулись мне в ответ и махнули рукой. Но ведь Ваша ирония, Ваш дар комедиографа принадлежат народу, и было бы бесхозяйственным спокойно проходить мимо того, что Вы так долго молчите в этом жанре.

Кто из нас от души не смеялся, читая Ваши повести и рассказы, дорогой Гавриил Николаевич Троепольский! Уж кому-кому, а Вам и карты в руки — писать на темы нашей колхозной деревни, обличая недостатки, мешающие сельскому хозяйству. Очевидно, и Вам что-то мешает написать сценарий и заставить Ваших героев говорить с экрана.

Саша Безыменский! Я помню твой замечательный, острый кинофельетон с куклами о бюрократах. Почему же ты, так превосходно начав, замолчал? Я предвижу твой ответ. Ты мне скажешь, что слишком это «труднопроходимая» штука — киносценарий, а уж сатирический в особенности, слишком много рогаток понатыкано на его пути.

Знаю, то же могут сказать сатирики Л. Ленч, Б. Ласкин, А. Макаенок, В. Масс и М. Червинский, В. Дыховичный и М. Слободской, В. Поляков, В. Ардов, С. Нариньяни и многие другие. Наверное, не раз их инициатива увядала и терялась в бесконечных коридорах, скатывалась вниз с многочисленных лестниц и разбивалась о порог главка и киностудий.

Да, скажу и я, много Ваших замечательных замыслов было выкорчевано перестраховочными карандашами редакторов, инспекторов, инструкторов, начальников, замов, помов. Не раз Ваши комедии «подправлялись», «улучшались», «редактировались», так что в конце концов от них ничего не оставалось. Да, все это так. Вернее, так — было.

Но ведь времена изменились! Теперь мы можем наконец обрести самостоятельность в нашей работе на киностудиях и сами решать, что лучше и что хуже.

Даю вам слово — дел у меня хватает, у меня много неосуществленных замыслов (я ведь считаю себя все-таки прежде всего детским писателем), но, несмотря на это, я счел своей первейшей обязанностью взяться за работу редактора сатирического киножурнала. Однако моя работа будет бессмысленной, если вы не откликнетесь и не придете мне на помощь.

Особо мне хочется обратиться с таким же призывом к нашим молодым сатирикам — к Вам, Леонид Лиходеев, Камил Файзуллин, Валерий Медведев, М. Гиндин, Г. Рябкин, К. Рыжов.

Товарищи режиссеры! Дорогой Саша Медведкин, я знаю, как Вам было трудно... И может быть, поэтому Вы ушли из художественного кинематографа и обратились к документальному кино, где сделали замечательный публицистический фильм. Не может быть, чтобы Вас не тянуло обратно, не хотелось «озорничать» в веселой комедии.

Глубокоуважаемый Иван Александрович Пырьев, Вы инициатор сатирического альманаха (которому почему-то нет продолжения), и я не могу примириться с тем, что зрители давно уже не видели комедий такого замечательного мастера, как Вы.

Милый Эльдар Рязанов, работа в кино, да еще в комедийном жанре,—такая штука, при которой может быть и «горячо» и «холодно». Вам было «тепло» после «Карнавальной ночи» и стало «прохладно» после «Человека ниоткуда». Чтобы избежать подобной смены температур, Вы обратились теперь к делам давным-давно прошедших дней — к событиям 1812 года. Нет, Эльдар, это не выход. Юмор требует мужества. Вам надо вернуться к современности. Вернитесь же! Не робейте! Всем станет «теплее».

Товарищи артисты! Замечательные мастера сатиры Игорь Владимирович Ильинский, Фаина Григорьевна Раневская, Михаил Иванович Жаров, Рина Зеленая, Эраст Павлович Гарин, Аркадий Исаакович Райкин, Сергей Александрович Мартинсон, Мария Владимировна Миронова, Юра Белов, Юра Никулин! Боритесь вместе с нами за острую, колкую сатиру, за веселую комедию, за смех испепеляющий, за смех исцеляющий. Это ваше прямое призвание в жизни.

Дорогие друзья, все, кого я упомянул и кого не упомянул! Может быть, у вас есть потребность поделиться вашими заботами, трудностями, а может быть, и замыслами, мечтами, радостями. Расскажите о них. Этим вы поможете нашему общему делу.

Известно, что растрогать зрителя легче, чем рассмешить. Поэтому в создании комедии возможны некоторые просчеты. Но ведь и хорошие артиллеристы не накрывают цели без пристрелки. Пусть же закономерные трудности не охладят ваш пыл, дорогие собратья по перу. Помните слова Маркса о том, что, смеясь, человечество расстается со своим прошлым.

Родилась муза кинокомедии. Давайте же вместе растить дитя! Пусть молодая Экрания (я бы назвал ее так) будет здоровой, сильной на радость народу!

А главное — надо дерзать, товарищи сатирики!

Сергей Михалков





Владимир БЕЛЯЕВ, Илларион ПОДОЛЯНИН



КИНОПОВЕСТЬ*

ЧТО ЖЕ ЗАДУМАЛ «ХМАРА»?

Прохаживаясь в тени высокого бука, «Хмара» говорит Кравчуку — «Дыру»:

— За почту — спасибо! Яснее стало, что нам тут делать. Заграничный «провод» требует от меня, чтобы не замыкались только здесь, в Прикарпатье, а пощупали территорию там, дальше, на востоке. Хочу послать вас, друже, туда, проверить запасную сетку организации, которую мы создали после войны. Поехали бы?

— А чего же!— улыбнулся Кравчук.— Документы верные?

— Лучших не бывает. И люди верные, только молчат давно. Надо проверить лично, что и как, и сведения от них привезти сюда. Возможно, скоро прибудет «Профессор», надо будет отчитаться перед ним. А к празднику оружия постарайтесь вернуться. Я хочу пошуметь малость в Карпатах, да так, чтобы эхо за Тиссой отозвалось...

— Как — пошуметь? — прикинулся наивным Кравчук.

---

* *Окончание. Начало см. в № 4.*

— А для чего дороги здесь проходят рядом? Туннели?..

— Хотите, как во время войны... толом?

— А то чем еще?— И «Хмара» подмигнул Кравчуку.— Пусть знает мужичье, что мы живем, а то наглеет иной раз. Посылаю к ним хлопцев за салом, а они картошкой да кулешом отделываются.

— Товарняк пустить под откос?

— Зачем товарняк? — буркнул «Хмара».— Мертвые вагоны говорят мало. А вот если пассажирский — то дело. Такой разговорчивее.— И, переходя на полушепот, «Хмара» доверительно пояснил:— Как раз когда мы собираемся праздник оружия отметить, пойдут через Карпаты эшелоны с демобилизованными. А что, если такой эшелончик?.. Ждут его пассажиров бабы в разных городах да селах, ждут, томятся и не дождутся. Шум какой по всей стране пойдет! Представляешь? Слухи покатятся. Люди — дурные. Мы с хлопцами сделаем это, а они станут думать: целые армии повстанцев гуляют в Карпатах. Что, ловко? — И «Хмара», прищурив глаза, захохотал от удовольствия.

— Хитро придумано,— сдерживая волнение, сказал Кравчук.— Недаром там, в Мюнхене, мне про вас, друже, такое рассказывали...

— Много они знают там, в Мюнхене!— задиристо проронил «Хмара».— Посидели бы здесь, в бункере, годы под прицелом. Это — штука. А там, за кордоном, и любой байстрюк министром будет... Им там легко, а попробовали бы в бункерах посидеть!

Вместе с личной охраной «Хмары» Кравчук приходит в Сонное урочище.

«Хмара» приказал охране и Кравчуку остановиться и блокировать все подступы к урочищу. А сам спускается вниз.

И Березняк, который зачислен в охрану «проводника», и Кравчук издали следят за движениями «Хмары». Они замечают, что «Хмара» спускается в Сонное урочище каким-то особым, ему одному понятным зигзагом. Наблюдать за ним надо очень осторожно, прикидываясь совершенно безразличным, чтобы не привлечь к себе внимания тех бандитов, что заняли посты на подступах к урочищу.

...«Хмара» уже почти скрылся из виду, но Кравчук заметил, что он разъединил какую-то проволочку, протянутую между двумя кустами, а потом, приблизившись к отвесной скале, опустился перед ней на колени. В его руках появился какой-то предмет, напоминающий по внешнему виду термос...

Из наплыва возникает полянка вблизи Сонного урочища.

— Ну а «Буйный» — вот он,— «Хмара» протягивает Кравчуку фотографию, добытую им только что из тайника.

Кравчук рассматривает эту фотографию и небрежно спрашивает:

— Когда он закончил Львовский политехнический институт?

— Незадолго перед тем, как мы убили во Львове писателя Ярослава Галана,— ответил «Хмара». — Уроженцы Западной Украины не очень охотно уезжали за пределы Украины, но «Буйному» мы дали указание, чтобы он не брыкался.— Протягивая Кравчуку половинку разрезанной зигзагом открытки с изображением Святоюрского собора во Львове, «Хмара» сказал:— Вторая половинка — у «Буйного». Сложите их вместе только после устного пароля.

«РЕБРОРУБ» СТОРОЖИТ...

В командирском бункере «Хмара» собирается в дальнюю дорогу. Он набросил на себя кожаную куртку, надел шапку, взял автомат и гранаты. Обращаясь к «Реброрубу», который сидит на лавке, «Хмара» говорит:

— Идем провожать «Дыра». До Татарской пропасти. Потом проверю запасной бункер. А ты оставайся с ним.— И «Хмара» показал на спину Березняка, который, склонившись над столом, усердно перечерчивает из атласа СССР карту Армении. — И гляди! — Сделал «Реброрубу» условный знак.— В случае нагрянет кто в бункер, отбивайся, а когда будет деться некуда — видишь, зажигательная смесь?— открываешь шкафчик, бумаги, планы — все сюда, и поджигай.

— Та я же знаю, что делать в случае тревоги,— обиженно протянул «Реброруб».— Сколько раз без вас оставался сторожить...

— Потому тебе и поручаю,— заметил «Хмара».— А наверху вас охраняют «Смок», «Мономах», а там, дальше, на посту — «Орест».

С этими словами «Хмара» полез из бункера. А «Реброруб» уселся на лавке против Березняка и, следя за тем, как тот орудует инструментами, спросил:

— Хитрая работа! Как это называется?

— «Поднимать» карту,— спокойно ответил геолог.— Видишь, здесь очень мелкий масштаб. Я его увеличиваю, по памяти восстанавливаю все места, где проходила наша поисковая партия...

— «Хмара» это за кордон передаст?

— Возможно. Это его дело. Не каждый же знает, где у нас залегает золото, а где — алмазы...

— А ты все знаешь?— с нескрываемой завистью спросил «Реброруб».

— Ну, брат, все знать — жизни не хватит. А кое-что знаем. Те места, где побывать довелось...

— Чудно,— протянул «Реброруб», как бы прощупывая геолога.— Большевики тебя обучили, а ты им свинью подкладываешь?

С деланным возмущением Березняк заявил:

— Я это для Украины делаю. Я присягу давал...

— Не сердись, друже, я пошутил, — сказал «Реброруб» и потянулся, зевая. Скучно, видно, ему сидеть в полутемном бункере и наблюдать за кропотливой работой геолога, когда на поверхности сообщники по банде наслаждаются природой, загорают. Вдруг его осенило.

— Слушай, друже, а ты меня не выдашь? — вкрадчиво спросил он Гната.

— С какой стати мне тебя выдавать? — И Березняк засмеялся.

— Ты работаешь, а мне — нудно. Тут, в шкафу, где документы, «Хмара» самогон хранит. А мы что, не люди? Не обеднеет он, если я из сулеи причащусь. Особенно сегодня, когда на сердце тоска такая. Не скажешь?..

— Вот чепуха. Пей себе на здоровье, если хочется...

«Реброруб» проворно взял алюминиевую кружку и, поглядывая искоса наверх, куда ведет лаз из бункера, достал из шкафчика оплетённую ивовыми прутьями большую сулею. Булькая, полился самогон в чашку.

— Тебе налить? — предложил он, поглядывая на геолога.

— Мне сейчас нельзя. Руки дрожать будут.

— Ну, как знаешь,— буркнул «Реброруб» и, спрятав сулею на нижнюю полку, захлопнул шкаф. Он подошел с наполненной чашкой к столу.

— Ну, будьмо! Слава Иисусу! — торжественно произнес он и «душком» выпил всю чашку.

— Навеки слава,— по-галицийски отозвался Березняк.

Сперло дух у бандита. Наконец, придя в себя, он выдавил:

— Хорошо... будто божия мать босыми ножками по сердцу прошлась. Крепкий, холера. Первак!..

— Да ты закуси, «Реброруб», а то развезет.

— Меня не развезет,— похвастался бандит, достал с полки головку чеснока, очистил ее и, посолив хлеб, зачавкал на весь бункер.— А что?— спросил он, как бы очищая свою совесть.— Они там, наверху, чистым воздухом дышат, а я не могу позабавиться? Не могу самогону глотнуть? Могу!!! Пока «Хмара» вернется...

Березняк продолжает чертить, не обращая внимания на «Реброруба». Тот зевнул, прилег на нижних нарах, вытянув ноги. Взял журнальчик «Черный лес» с аляповато размалеванной от руки обложкой, попытался читать. Но слишком мелким шрифтом набран был в каком-то из бункеров, когда еще свирепствовал здесь «Резун», этот журнальчик, и «Рейроробу» очень трудно докопаться до смысла того, что в нем настряпано. Сперва он положил журнальчик себе на грудь, потом зевнул еще раз, смежил глаза, и скоро его могучий храп наполнил бункер...

Чертит Березняк. Немного погодя лениво встал, потянулся, подошел к дубовому бочонку с водой, наполнил ею ковшик и напился. Храпит бандит. Повернулся во сне к стене и еще сильнее захрапел...

Осторожно, на цыпочках, под аккомпанемент храпа охранника, приближается Березняк к заветному шкафчику. Открыл его, снял со стопки документов бутылку с зажигательной смесью и, отложив ее в сторону, принялся перебирать документы. Наконец нашел нужный ему план, вернулся к столу и быстро, то и дело поглядывая на храпящего бандита, скопировал этот план.

Он положил копию плана под карту Армении, быстро спрятал оригинал обратно в шкафчик, прижимая все документы бутылкой с зажигательной смесью, и едва успел возвратиться на место — наверху послышался шум. Подбегая к нарам, Березняк расталкивает «Реброруба».

— Проснись, друже!

Сорвался с нар бандит, схватил автомат, пробормотал:

— А? Что? Как это я заснул?

— Идет кто-то...

Три условных стука по крышке люка. Она открылась, и сверху опускаются ноги «Смока». Спрыгнув на пол, он потянул носом и сказал:

— Чеснок жрали?

— Тебе там хорошо, на солнце,— ответил «Реброруб»,—а тут зубы от цынги шатаются.

«Смок» подошел к ковшику с водой, жадно выпил ее и, глянув на карту, которую вычерчивает Березняк, сказал:

— Если хочешь, хлопче, можешь вылезти минут на десять на солнце. «Хмара» еще не скоро вернется. Оттуда добрый кусок дороги. Споешь нам там что-нибудь тихонько, а «Реброруб» тем временем бункер посторожит.

От нервного напряжения крупные капли пота проступили на высоком лбу Березняка, но, стараясь держать себя в руках, он сказал:

— Не могу, «Смоче». Если не закончу карту до прихода «Хмары», он с меня шкуру спустит. Если же гляну на солнце, долго в глазах рябить будет.

— Ну, как знаешь,— протянул «Смок» и поднялся наверх.

Когда захлопнулась за ним крышка люка, Березняк небрежно спросил:

— «Смок» давно за «службой безопасности» числится?

— Ого! Еще с немецких времен. И добре, что ты меня разбудил, а то обязательно доложил бы «Хмаре», что я спал, и врезали бы мне палок двадцать, не меньше...

— Тогда магарыч с тебя, «Реброруб»...

— Я ж предлагал.

— Давай, но немного...

И пока «Реброруб» повторяет операцию с сулеей, Березняку удается ловко переложить копию плана из-под карты к себе под стол, на колени. Он быстро сворачивает ее там и, пользуясь тем, что «Реброруб» повернулся к нему спиной, прячет эту бумажку в тайник у пояса.

— Это тебе,— сказал бандит, протягивая геологу полкружки.— А это мне. Больше нельзя — «Хмара» заметит, что мы причащались. Ну, будьмо!

— Будьмо! — сказал Березняк с большим внутренним облегчением и с удовольствием выпил самогонку, хотя черт его знает, что еще могло ожидать его впереди?..

«ВЫДРА» ПОДАЕТ ГОЛОС

За одним из скалистых гребней Карпат Дмитро Кучма передал в условленное время сообщение в Мюнхен.

Он засовывает в чехол радиопередатчик и поднимается.

— ...И это все? — спросил «Смок», охраняющий Кучму вместе с «Реброрубом».

— Все,— сказал Кучма.— А чему ты удивляешься?

— Какого же лешего мы в такую даль тащились? Из-за пяти минут передачи? Можно было из бункера отстучать,— сказал «Смок».

— Хочешь, чтобы тот наш бункер запеленговали, да? — бросил Кучма.— Давай теперь быстро... Ноги на плечи...

— Неужели такая хитрая механика, что так быстро могут засечь?— едва поспевая за Кучмой, спросил «Реброруб».

— А ты думаешь! Сколько наших от этого погорело! — сказал Кучма.— Лень им было километров тридцать отмахать — из бункеров передавали, и накрыли их...

Тот же самый пожилой капитан, что однажды зачислил живого бандита «Стреляного» в мертвецы, осторожно положил на стол полковнику Прудько новое донесение.

— Как было условлено, сегодня «Выдра» из района Доужинца передал в Мюнхен эту шифровку.

— Все, как было договорено? — спросил полковник.

— Так точно! Я дважды сам проверял. Ни одного лишнего знака...

— А Мюнхен?

— Подтвердил прием!

В одном из домов на Банковской улице Мюнхена радист зарубежного центра националистов по кличке «Пэт-Керод» принял очередное сообщение «Выдры», наскоро расшифровал его и быстро вышел из аппаратной. Он прошел коридорами и, постучав в одну из дверей, входит к «Профессору».

— «Выдра» подал голос. А вы опасались!

— Наконец! — сказал «Профессор».— Что же он пишет?

— Я расшифровал. «Выдра» — точный и отважный хлопец. И в огне не горит и в Черемоше не тонет. Не зря вы ему кличку «Выдра» дали,— балагурит «Пэт».— Кроме известных вам львовских явок «Хмара» предлагает как пункт встречи каждое пятое и двадцатое число месяца, от часу до двух ночи, руины Манявского скита, под левой колонной въездных ворот. А место для «грипсов» там же, под кружкой для милостыни, в нише, где икона Иоанна Богослова...

— Я хорошо знаю тот скит,— задумчиво протянул «Профессор», принимая шифровку.— Еще когда я был гимназистом, то, по наказу митрополита Шептицкого, мы с другими хлопцами оттуда последние остатки богородчанского иконостаса во Львов забирали. Место для встречи хорошее.

ИНОГДА ВМЕСТО ДВЕРЕЙ ПОЛЕЗНО ЗАЛЕЗАТЬ В ОКНА...

От вокзала Яремче, там, где перекликаются, разрывая сонную тишину ночи, маленькие паровозики узкоколейки, осторожно, стараясь держаться поближе к заборам, движется человек с чемоданчиком. То и дело озирается, как бы проверяя, нет ли за ним слежки. Совсем неожиданно он перепрыгивает через каменный заборчик, исчезая в саду.

Двигаясь между деревьев, человек заходит за маленькую виллу и несколько раз стучит в окно, выходящее в сад.

Жена майора Загоруйко будит сонного мужа.

— Ваня, стучат, слышишь?

Загоруйко просыпается и тоже слышит стук.

— Из сада стучат, Ваня... Почему не с крыльца?

Всовывая на ощупь ноги в домашние туфли, майор роняет:

— Пойду, гляну...

— Не ходи, Ваня, умоляю,— шепчет жена. — Это могут быть бандиты. Позвони в райотдел.

— Потом позвоню,— решает Загоруйко и, взяв из-под подушки пистолет, заряжает его. Осторожно, как на фронте, передвигается майор по собственной квартире, к окну. Став за стеной, он открывает форточку и окликает неизвестного:

— Кто там?

— Иван Тихонович, открой... Свои...

— Какие «свои»?

— Да я, Кравчук... Открой...

— Боже мой! — сразу освобождаясь от последних остатков сна, сообразил Загоруйко.— Иди на крыльцо.

— Открой окно!

Повинуясь его голосу, майор тихо распахивает окно в освещенный луною сад, и Кравчук проворно забирается через окно в комнату.

— Здорово, друже «провидных»! — шутит он, хватая майора в объятия. Они целуются, похлопывают друг друга по спинам.

В дверях появилась жена Загоруйко и с тревогой прошептала:

— Ваня, кто это?

— Порядок, Зоя Васильевна. Но только — тихо. Это я, Кравчук. Соберите, ради бога, мне поесть. Но только света не зажигайте. Где можно зажечь свет, но так, чтобы с улицы и сада не было видно?

— Давай наверх, в кабинет! — предложил Загоруйко.

Очень маленький кабинетик на втором этаже крохотной виллы, в которой живет Загоруйко. Шумит неподалеку быстрый Прут. Единственное окно, как в войну, в ожидании налета вражеских бомбардировщиков, тщательно занавешено полосатой дорожкой.

Похудевший, небритый Кравчук с аппетитом, не глядя в тарелку, ест варенец.

— Их допрашивали вместе или отдельно?— спросил Загоруйко.

— В том-то и дело, что порознь. Захватили внезапно и сразу по отдельным бункерам. Никакой возможности выработать единую линию поведения в бандитском плену у них не было. Каждый действовал в одиночку. Прямой и решительный, не умеющий хитрить Почаевец сразу пошел с ними на ножи.

— Березняк знает, какова судьба Почаевца?

— По-моему, догадывается.

— Место, где они зарыли тело Почаевца, известно?

— «Реброруб» мне показал его.

— И кто его вешал, известно?

— Да, у меня записано.

— Не повезло Почаевцу!— грустно сказал Загоруйко.— Я дал знать в Лубны, нашим товарищам, чтобы осторожно подготовили его родных. Бедные старики! Единственный ведь сын у них. Как они перенесут это? Отец с войны инвалидом вернулся. Ногу потерял в боях за Сандомир. И мать больна. Юрий был их большой надеждой.

— Да, жаль парня,— сказал Кравчук.

— Чего же так долго шел? — спросил Загоруйко.

— Эта стерва маршрут мне дала каторжный! Мимо Татарской пропасти, потом на гору Кукуль...

— На Кукуль?

— А ты думаешь! Я же мог сразу сюда идти, а тут такой сумасшедший крюк. Два дня! Одни пастухи на тех верховинах да овцы. А свернуть — не моги! Вдруг какой-нибудь из пастухов — его пособник? И сообщит, что я нарушил бандитскую дисциплину и изменил маршрут?

— Хитрая бестия!

— Клейма негде ставить!— вычерпывая ложкой остатки варенца, согласился Кравчук.

— Ты не думаешь, что «Хмара» тебя перепроверяет?

— Чего же я сюда через окно закатился? Конечно, возможно и такое. И потому — ни одна лишняя душа не должна знать, что я был в Яремче.

— Как мы переживали, Коля, когда узнали, что объявился «Стреляный»! — сказал Загоруйко.

— Дмитро, если верить его словам, убрал его лихо! Хотя, ты знаешь, у меня нет твердой уверенности, что «Стреляный» перед смертью не поделился еще с кем-нибудь в банде своими подозрениями относительно меня.

— В чем это проявляется?

— Уж больно иной раз загадочен и скрытен «Хмара». Недаром три года его школили в монастыре монахи-василиане. Такую подготовку у них прошел иезуитскую — только держись...

— Но, с другой стороны, посылая тебя в Ростов...

— А что он может сделать, если ему закордон приказал послать «меня» туда для связи? И, видишь, как прав был полковник, когда предупреждал нас,что они не станут замыкаться пределами одной Украины. И до Краснодара ходят. И до Читы.

— А не мог ли он послать туда тайком от тебя своего человека, чтобы тебя проверить? — задумчиво спросил майор Загоруйко.

— Возможно, возможно,— протянул Кравчук, постукивая пальцами по клеенке.— И потому прошу, обязательно дай шифровку по маршруту, чтобы наши меня, не дай бог, где не задержали. А то «засветят» неосторожно, и пользы от меня будет потом как от козла молока.

— Скажи, трудно тебе... там... Коля?— душевно спросил майор Загоруйко.

— Трудно... и радостно... Понимаешь, радостно оттого, что, находясь там, в самой пасти зверя, я могу такую пользу народу принести...

— Еще бы!

— Оккупанты оставили кое-где свои корни. Не повырывай их вовремя — могут ожить...

— А что! Вот, возьми. Те сволочи, кого ты проверять едешь. Фашистские «консервы» на случай войны.

— Мины замедленного действия...

... С чайным подносом и кипятком поднялась снизу Зоя Васильевна в цветастом халате. Она уже успела причесаться. Ставит чашки на стол.

Кравчук замечает:

— Ну и варенец у вас замечательный, хозяюшка! Холодный-прехолодный. Сроду, кажется, такого не ел...

— Я вам здесь постелю, Николай Романович,— показала Зоя Васильевна на кушетку.

— Какое там — постелю! — воскликнул Кравчук.— Еще до первых петухов мой след должен простыть. И просьба, Зоечка: меня вы здесь не видели. Могила, понимаете? А то мои пацаны сиротами останутся...

— Ну как вам не стыдно, Николай Романович, разве не понимаю?

— Всякое бывает. А сейчас ложитесь спать, а мы тут с Иван Тихоновичем погутарим...

— ...Значит, Дмитро не промах? — спросил Загоруйко.

— Старательный парень. И самое удачное — земляк «Хмары». Ему эта лиса доверяет. Села-то их рядом. А вот Березняк пока для меня — чистая загадка. Или трус отъявленный, или в одиночку пробует вести какую-то свою, очень тонкую игру.

— Из чего ты это заключаешь?

— Ну, посуди: в его глазах я — гость из Мюнхена. Но если бы ты знал, какие он мне показания дал! Липа на липе! Ведь он не подозревает, что я своими ногами все побережье от Сухуми до Батуми исходил, когда на границе служил, и помню, что там находится. Для чего ему врать? Вот вопрос. Либо психом стал от страха, либо в доверие бандитов войти хочет. А для чего ему это нужно?

— Фотографию у Тони я обязательно возьму,— сказал Загоруйко.

— Но не говори для чего... А теперь давай, Ваня, карту, бумагу и чернила, а то скоро светать станет...

БИЗНЕС ЕСТЬ БИЗНЕС

Мюнхен. Тот же дом на Банковской, где обосновался зарубежный националистический центр. Все те же услужливые, заискивающие вожаки националистов, готовые за лишнюю сотню долларов перегрызть друг другу глотку. И все тот же, но еще более рассерженный, «специалист по славянскому Востоку» — мистер Патрик Феймонвилль...

— ... Как это понимать, а, панове? — не говорит, а резко, голосом сурового наставника поучает он.— У большевиков не было атомной бомбы, и вы тогда имели в тылах идущей к Берлину Красной Армии свои тайные подразделения, назовем их по-вашему—«повстанческой армией». Сейчас у большевиков есть атомные бомбы, а у вас уже нет вашей «повстанческой армии». И хотя вы кричите в своих газетах, что она ведет бои с Советами то в Карпатах, то под Винницей, но мы-то не дети и знаем, что это блеф, сказочки для маленьких детей. Где они, ваши хваленые повстанцы?

— Они есть! — вмешался чернявый националист.— Вот мы получили сейчас запрос от одного из командиров «Хмары». Просит разрешения подорвать воинский эшелон с демобилизованными из Австрии, чтобы этим самым продемонстрировать...

Улавливая дальнейшую мысль чернявого, мистер Феймонвилль поднимает руку, давая понять, чтобы тот замолчал.

—...Подрывайте! Но только так: когда диверсия будет совершена, немедленно сообщите мне. Я позвоню в «Голос Америки», и в тот же день мир узнает, что австрийские патриоты заложили на прощание в эшелон с советскими войсками свою «адскую машину»...

— Простите, а как же «повстанческая армия»? Ее слава? Боевая слава? — простонал, чувствуя, что американец на ходу обворовывает его замысел, чернявый.

— Поймите, господа, «большую политику» делаем мы, а не вы!— сказал Феймонвилль.—Мы хотим знать, где у большевиков атомные центры, где они добывают урановую руду, где стоят их ракеты, нацеленные на наши базы. Мы требуем в обмен за ту большую финансовую помощь, которую оказываем вам, узнать все точно, без липы, без преувеличений. Обманывать себя сказками о неизбежных народных восстаниях, как вы обманули однажды Гитлера, мы не дадим.

— Мы не настолько глупы, как это вам кажется!— вдруг неожиданно оборвал Феймонвилля молчавший доселе «Профессор».— Когда стали погибать там, на Украине, наши подпольщики, когда против нас начало выступать местное население и «ястребки», набранные из молодежи, мы отсюда дали указание часть кадров перевести на легальное положение.

— И прямо из леса они попали в тюрьмы?— съязвил Феймонвилль, иронически улыбаясь.

— Не совсем! — с мужицким упрямством отпарировал его укол «Профессор».— Запасная сетка организации есть и ждет сигнала. Ключи к ней держит в своих руках один из самых наших испытанных, еще довоенных конспираторов «Хмара». Люди, занесенные в списки сетки, разбросаны у нас повсюду.

— Так в чем же дело? — воскликнул, оживляясь, Феймонвилль.— Передайте эту сетку нам! С паролями, адресами и так далее...

— Пока не можем,— сказал «Профессор».

— А где же списки сетки? — спросил Феймонвилль.

— Мы решили их хранить там, на Украине.

— На Украине? Да вы с ума сошли!

— Ничего подобного. Они сберегаются в тайнике, охраняемом «Хмарой». По нашему указанию тайник заминирован. Тот, кто попробует прикоснуться к нему,— взлетит на воздух. А «Хмаре» мы безусловно доверяем.

— Ну а если «Хмара», при всей его опытности, попадет в руки Советов или этот тайник взорвется вместе со всеми списками?— спросил Феймонвилль, заметно удивленный новостью.

— Есть дубль, известный только мне одному. Его сохранность я могу проверить лично в любое время! — твердо сказал «Профессор».

— Как это все сложно, господа,— устало сказал Патрик Феймонвилль.— Не проще ли было бы передать все эти списки нам, и дело с концом?

— А для чего мы существуем, мистер Феймонвилль? — сказал, хитро улыбаясь, чернявый член «центрального провода».— Мы же самостийно за Украину боремся. Вам списки передай, вы их используете, а потом скажете: «Идите-ка, панове, на все четыре стороны!» Нет, мистер Патрик, пока там, на Украине, есть наши подпольщики, так просто мы не продешевим...

— Я хочу посмотреть на ваших подпольщиков нашими глазами!— сказал Феймонвилль решительно.— Бизнес есть бизнес!..

ТУРИСТСКИЕ МАРШРУТЫ

Звучит голос за кадром:

РАЗНЫМИ ПУТЯМИ ПРИБЫВАЮТ В НАШУ СТРАНУ ЛЮДИ ИЗ ДРУГИХ СТРАН. ОДНИ ИЗ НИХ ПРЕДПОЧИТАЮТ САМОЛЕТ...

Внуковский аэродром Москвы. Медленно подруливает к решетке, ограждающей вокзал от летного поля, иностранный самолет. Носильщики подвозят к нему белый трап. Один за другим спускаются по трапу пассажиры.

ТОТ, КОГО В ДОМЕ НА БАНКОВСКОЙ УЛИЦЕ МЮНХЕНА НАЗЫВАЛИ «ПРОФЕССОРОМ», ИЗБРАЛ БОЛЕЕ РЕДКИЙ И, НАДО СКАЗАТЬ, ДОВОЛЬНО РИСКОВАННЫЙ СПОСОБ ПЕРЕДВИЖЕНИЯ...

Балтийское море. Приближаясь к запретной зоне советского побережья, мчится катер с английскими опознавательными знаками. Стопорит.

Моложавый командир катера с бакенбардами говорит «Профессору»:

— К сожалению, дальше нельзя. Я не люблю разговаривать с советскими пограничниками. Бойз, плиз!— дает он знак матросам из команды.

Моряки помогают «Профессору» надеть лямки небольшого воздушного шара, который грудой шелковой материи лежит на палубе. К нему подводят шланг от баллона. Пока воздушный шар наполняется газом, один из моряков закрепляет парашют и рюкзак с лодкой.

Командир катера еще раз инструктирует «Профессора»:

— Ветерок отличный! Недаром мы его неделю ждали. Через два часа вы будете далеко за пределами пограничного района. Нож я вам дал?.. Ну, а если ветер переменится, что мало вероятно по прогнозу, здесь — лодка. Вы можете открыть вентиль, и, надутая, она спустится на воду. Тут парашют на тот случай, если шар не захочет сам идти на посадку.

— Я все понимаю,— говорит «Профессор».— Спасибо, мистер Стивенс.

— Только, ради бога, не опускайтесь на Красной площади,— шутит командир, прощаясь со своим пассажиром.— Ну, гуд лак!..

Матросы перерезают стропы. Вздымаясь в темное небо, уносит «Профессора» воздушный шар...

Из наплыва звучит голос:

ПОСЛЕ РИСКОВАННОГО ПОЛЕТА НА ВОЗДУШНОМ ШАРЕ ПРИЯТНО ПЕРЕМЕНИТЬ ОБСТАНОВКУ...

Купе мягкого вагона. Читая газету, едет в нем пассажир, в котором мы узнаем «Профессора». Все места вокруг него заняты молодежью: смуглыми пуэрториканцами, светловолосыми норвежцами, молчаливыми англичанами.

Потом «Профессор» идет коридором покачивающегося поезда в ресторан. Там он садится у окна, смотрит на мелькающие перед ним поля Украины, «освобождать» которую он пытался все эти годы из далекого Мюнхена.

Подходит официант и вопросительно смотрит на гостя.

— Дайте-ка фляжку пива! — роняет «Профессор».

Ловко открывает официант бутылку «Золотого пива», и оно, пенясь, льется в стакан.

Медленными глотками пьет холодное пиво «Профессор», не обращая внимания на веселье, которое бушует в ресторане, заполненном молодежью, и пристально разглядывает поля, мелькающие за окном.

КРАВЧУК ПРОВЕРЯЕТ КАЧЕСТВО «КОНСЕРВОВ»

Хозяин маленькой квартирки в новом доме на окраине Ростова-на-Дону, видимо, уже готовился ко сну. Когда ему позвонили, он открыл дверь голый до пояса с полотенцем в руках.

— Простите, здесь живет инженер Иван Фарнега?—разглядывая его, спросил Кравчук.

Явно застигнутый врасплох непредвиденным визитом, человек с полотенцем сказал:

— Фарнега — это я...

— У вас есть родственники в Станиславе?

— Кого именно вы имеете в виду? — чуть слышно выдавил обусловленный отзыв хозяин.

— Добрый вечер, друже «Буйный»,—протягивая ему руку и показывая половину открытки с видом Святоюрского собора, тихо сказал Кравчук.—Где мы можем поговорить?

— Может... может... где-нибудь на улице? Дети спят,—прошептал Фарнега.

— Охотно. Я подожду вас на лестнице,—сказал Кравчук.

Кое-как натягивает рубашку тот, кого назвали Фарнегой. Руки его дрожат. Видно, большую тревогу принес в дом своим появлением неожиданный гость.

С тоской в глазах подошел Фарнега к широкой детской кроватке, где, разметавшись в блаженном полусне, лежат рядом два розовощеких бутуза. Посмотрел он на них, прикрыл простыней. Вдали спит на тахте жена инженера. Спросила спросонья:

— Кто-то был, Ванечка?

— Пустяки, Зинушка,— как-то невпопад ответил ей, повязывая дрожащими руками галстук, Фарнега.— Один инженер из Львова. Просит устроить его в гостиницу. Я скоро приду, а ты спи.

Он целует сонную жену, нежно гладит ее по волосам, а она, потягиваясь, обронила:

— Смешной. Почему ты не оставил его у нас?

— Я предлагал—не хочет стеснять. Спи...

Парк в Ростове-на-Дону. Слышна музыка духового оркестра, гуляют по темным аллеям влюбленные пары, шумит народное гулянье в центре парка, а в одной из самых затемненных аллей сидят Фарнега и Кравчук. Видно, немало уже переговорили они друг с другом, и Фарнега, поверив в то, что Кравчук действительно послан националистами, оглядываясь на кусты, тихо, но горячо говорит:

— Я понимаю, вы можете убить меня, сделать сиротами моих детей, но говорю прямо: с этим больше ничего общего я не хочу иметь...

— Но вы, друже, давали «Хмаре» присягу,—сказал Кравчук.

— Ах, какая там присяга!—безнадежно махнул рукой Фарнега.—Украина была под немцами, я хотел с ними бороться и, думая, что вы серьезно против них, пошел к вам.

— «Хмара» помогал вам учиться.

— Верно,—согласился Фарнега.— Но с тех пор многое изменилось.

— Что именно?

— Вы знаете, с корнями вырваны те несправедливости, на которые кое-когда еще могла опираться наша пропаганда. Нет больше беззаконий. Люди живут лучше, спокойнее...

— А как же с «самостийной»?

— Слушайте, я много думал об этом, ночи не спал. О какой «самостийной» может сейчас идти речь и к чему? Хорошо, допустим, Украина отделится от Советского Союза, но во имя чего? Отобрать землю у крестьян, распустить колхозы, чтобы снова возвратились иностранные владельцы на шахты и заводы?

— Вы думаете, они вернутся?— спросил Кравчук.

— Как же иначе!—удивился Фарнега.—А кто другой «самостийную» поддерживать станет? Американцы и англичане, ну... французы. Потому что у них строй жизни

иной, чем у нас. Отойти нам от Советского Союза — значит вернуться к старому. Иностранцы будут давать помощь, а мы ее отрабатывать. Это же — колония. Яснее ясного!

— Это ваше твердое убеждение?

— Слушайте!— горячо сказал Фарнега.— Я говорю с вами, как с человеком интеллигентным, и не знаю, какой вы пост занимаете в организации. Ну поймите, о какой «самостийной» может идти речь, когда у Советского Союза столько друзей и единомышленников повсюду? Румыния, Китай, Польша, Венгрия, Чехословакия— самостоятельные страны? Да! Но они стали на тот же путь социализма, по которому идет Советский Союз. Они исповедуют ту же веру, что и советские люди. Даже одно это в наши дни разрушает полностью идею той «самостийной», которой морочили мозги таких вот новичков, как я.

— Какой же вы новичок?—улыбнулся Кравчук.

— Был новичок!— заметил Фарнега.—Я не знаю, бываете ли вы за границей, но послушайте хотя бы передачи «Голоса Америки» или «Свободной Европы» на украинском языке. Я их иногда ради любопытства слушаю. Разве это украинский язык? Ведь долети он до нашего Тараса Григорьевича, Кобзарь бы в гробу перевернулся. Это эрзац! Смесь немецкого, английского, польского, бог знает какого! Вы ратуете за «самостийную» Украину, а сами там, на Западе, откуда, по-вашему, должна прийти помощь, разрушаете все то украинское, чем так гордился наш народ. Где логика? Забыли разве, как с нами обошлись немцы? А что, другие будут лучше?

— Знаете ли, Фарнега, что бы вам сказал «Хмара»: «Ну и перекупили же вас большевики!»

— Слушайте,— опять оглянувшись на кусты, горячо и с отчаянием зашептал Фарнега.— Я повторяю: вы можете сейчас всадить в меня пулю из той машины, что у вас в кармане, но, уверяю вас, никто меня не перекупал! Жизнь меня переубедила лучше, чем вся та ваша агитация на немецкой папиросной бумаге, которую я читал, когда отсиживался в бункере. А для чего отсиживался? Жрал украинское сало и колбасы, пил самогонку, которую вы отнимали у крестьян, и проходил обучение бандитскому делу. Во имя чего? Чтобы ненавидеть русских? Чтобы снова служить каким-то новым хозяевам? Я живу теперь в России, называю себя украинцем. Я слушаю передачи из Киева, выписываю украинские книги и журналы, горжусь, когда в Москве проходит наша декада. Разве меня попрекнул кто-либо за то, что в моем паспорте написано «украинец»?

— Но паспорт-то у вас фальшивый,—заметил, улыбаясь, Кравчук.— Вы такой же Иван Фарнега, как я Степан Бандера...

— Знаете и это?— дрогнувшим голосом в отчаянии протянул инженер. — Все знаете!.. Да, и этот грех лежит на моей совести... Но я его искуплю...

Приемная управления государственной безопасности в Ростове-на-Дону.

Совсем увядший, со следами большого внутреннего волнения на лице, сидит перед полковником Туровцевым Фарнега и рассказывает:

— Я признался вам во всем. Кусок жизни прожил под чужим именем. Но не сделал за это время ничего плохого. Берите. Этот мне не нужен.—И он кладет на стол потрепанный паспорт.

Полковник небрежно полистал паспорт и отложил его в сторону, как давно прочитанную, хорошо знакомую книгу.

— А сейчас что мне... делать, Юрий Петрович? — осторожно спросил Фарнега.— Подождать там, пока меня заберут,— он показал на дверь,—или вы сюда вызовете?

— Зачем ждать? Когда у вас смена?

— Через два часа.

— Идите... работайте... товарищ... Гуменюк. А когда ваш друг «Дыр» сулил прийти?

— В субботу вечером.

— Примите его. Побеседуйте... Всего доброго...— И полковник, вставая, пожимает руку озадаченному бывшему Фарнеге...

Из затемнения виден тот же кабинет, телефонная трубка в руках у Туровцева, а на другом конце провода — улыбающийся Прудько.

— Говоришь, Кравчук уже прибыл благополучно и все тебе доложил? — сказал Туровцев.—Ну, в наш век авиации — не мудрено. Передай ему привет... Боюсь, что мы с тобой можем стать безработными. Не будешь? Ты — инженер. Завидую... А я, понимаешь, из шахтеров. Мое дело — труба. Начинал обушком, а сейчас комбайны какие-то мудреные. Переучиваться — жизни не хватит. На пенсию — одна надежда.

КАША ПО РЕЦЕПТУ КРАВЧУКА

... Еще одна ночь в особняке майора Загоруйко. Все окна занавешены. Теперь уже не только хозяин, Загоруйко, но и Прудько и Паначевный слушают внимательно прибывшего из Ростова Кравчука в маленькой столовой.

— Итак, порешили,— сказал Прудько,— сигнал — зеленая ракета. А случится что-либо непредвиденное — даете знать через «мертвый пункт». Лейтенант будет наведываться туда ежедневно с наступлением сумерек. Только очень прошу вас, Николай Романович... Минимум жертв!

— Кому же умирать хочется? — сказал Кравчук и, обращаясь к хозяину квартиры, спросил:—Ваня, а карточка?

— Вот она!—И, достав из бумажника завернутую в конверт фотографию, Загоруйко подал ее Кравчуку.

Майор посмотрел на оборотную сторону карточки и сказал:

— Надеюсь, он не забыл еще ее почерк?

Тем временем Паначевный начал собирать со стола папки с оперативными разработками, укладывая все это в портфель.

Полковник встал и, положив руку на плечо Кравчуку, похвалил его:

— Ты хорошо придумал это, Николай Романович, чтобы на время там, в Ростове, пока мы здесь не провернем все, изолировать Фарнегу.

— А что? Чем черт не шутит,—отозвался Кравчук,—вдруг у «Хмары» там есть второй агент с зачепной хатой*, и ему станет известно, что Фарнега жив и здоров? Все валится тогда.

* Зачепная хата — конспиративное место встречи националистов.

— Мне сегодня Юрий Петрович звонил оттуда и смеялся. Говорит: когда Фарнега узнал, что его только просят исчезнуть для всех окружающих, он заплакал. Как-никак, это очень легкое наказание за такое нарушение паспортного режима: отдохнуть две недели у Черного моря,— сказал Прудько.

— Семья тоже не знает?— спросил Кравчук.

— Ей позвонили с завода и сказали, что муж срочно улетел на Урал. А тем временем Фарнега с сотрудником управления взял курс на Сухуми,— пояснил полковник.— Ну, будем собираться...

Загоруйко возмутился и преградил ему доступ к двери.

— Зачем собираться? Вы уж извините, но хозяин здесь я. Нам надо малость поужинать... Зоечка!

Из кухни появилась, видимо, предупрежденная заранее Зоя Васильевна в клетчатом передничке. Она сразу принялась накрывать освобожденный от бумаг стол чистой скатертью.

— Да какие ужины в такую пору?— развел руками Прудько.

— Какое имеет значение «такая пора»?— возразил Загоруйко.— Вы же сами не раз повторяли: для чекистов не существует ни дня, ни ночи. Посидим маленько, а потом Николай Романович продолжит свой маршрут...

— Ваня, а «семечки»?— спросил Кравчук.

— Как же. Все здесь!

И Загоруйко, вынув из шкафа металлический ящик с патронами, подал его Кравчуку.

— Все немецкие?

— Наших нет. И три обоймы к «вальтеру» третий номер,— сказал Загоруйко.

— Зоя Васильевна,— обратился Кравчук к хозяйке,— нет ли у вас кипяточку?

— Вам что? Побриться?— спросила хозяйка.

— Да нет, для другого. Этак кастрюльку.

— Кастрюлька есть. Я нагрела, чтобы посуду помыть.

— Поставьте еще, а эту дайте мне.

— Зачем вам столько кипятку?

— Я кашу хочу сварить.

— Но я же приготовила кашу. Будет гусь с гречневой кашей.

— А я хочу по своему рецепту сварить,— сказал настойчиво Кравчук.— Ну, дайте, будьте любезны, вашу кастрюльку...

Зоя Васильевна посмотрела на него, но, видя, что муж делает ей утвердительные знаки, вынесла из кухни кастрюльку, наполненную кипятком. Она поставила ее на столик в стороне и дрогнувшим голосом, как человек, чей престиж в доме подорван, сказала:

— Вот вам, пожалуйста...

Кравчук перенес на столик металлическую коробку и принялся как ни в чем не бывало ссыпать оттуда в горячую, пышущую паром воду патроны от немецкого автомата.

— Да вы что, с ума сошли?— ужаснулась Зоя Васильевна.

— Спокойненько, хозяюшка, без возражений! Поварам не надо мешать!

Почти доверху засыпана кастрюлька патронами, и самые верхние из них просвечивают сквозь горячую воду.

Смеются от всей души над изумленной и перепуганной Зоей Васильевной гости и хозяин. А Кравчук с невозмутимым видом потряс кастрюлькой так, что кипяток покрыл все патроны, и, поднимая ее, сказал:

— Сейчас, хозяюшка, разрешите мне отвоевать часть вашей плиты.

— Да вы что, варить это собираетесь?—простонала Зоя Васильевна.

— Именно,— согласился Кравчук, —бывают же «гурьевские», «смоленские» и другие каши, а почему не может быть каши по рецепту Кравчука?

— Боже мой,— простонала хозяйка,— чего только не придумают эти чекисты! Бешеная профессия! Ни днем, ни ночью покоя нет, и не знаешь, что тебя ждет завтра. Уж лучше бы я вышла замуж за бухгалтера.

... Покатываются со смеху гости, а Кравчук, пройдя на кухню, поставил там кастрюльку на огонь. Зоя Васильевна хочет забежать туда, но боится и, прячась за простенок, кричит:

— Да вы дом взорвете!

— Спокойненько, хозяюшка,— урезонивает ее Кравчук,— я знаю что делаю. Мне ведь тоже жизнь дорога...

...Стол накрыт. Длинногорлые бутылки с закарпатским вином окружили блюдо с жареным гусем. Мужчины непринужденно беседуют, подливая себе в стаканы легкое золотистое вино и отпивая его маленькими глотками. Одна лишь бедная Зоя Васильевна то и дело с тревогой поглядывает в сторону кухни, где варится дьявольское блюдо, совершенно непонятно для чего придуманное Кравчуком. Каждую минуту хозяйка ожидает взрыва, и нервы ее напряжены до предела. И взбрело в голову этому симпатичному майору так подшутить над ней!

— ...Многое теперь зависит от Березняка,— сказал задумчиво Кравчук.

— Я проверил те показания, которые он дал бандитам,— сказал Загоруйко,— чистейшая липа.

— Но ведь, «липуя» так, он ставит себя под удар,—заметил Прудько.

Кравчук тем временем поставил дуршлаг с патронами на подоконник и взглядом попросил Загоруйко подойти к нему.

— Ваня! Если со мной что-либо случится,— сказал он тихо,— передай это письмо моим!

Загоруйко, принимая конверт, понимающе кивнул головой. Они возвращаются к столу. Кравчук разлил всем вино и сказал:

— Ну, давайте стременного! За следующую встречу в Черном лесу!..

Рассвет в Карпатах. Маленький паровозик —«кукушка»— тащит в горы, к перевалу, словно игрушечный поезд с платформами для леса. Сидят на них, посасывая люльки, молчаливые лесорубы из Яремче, Надвирной, Ямного и Ворохты. Среди них мы видим майора Кравчука —«Дыра», который возвращается из своего дальнего путешествия.

На одной из платформ — группа молодежи. Курносый молодой лесоруб в зеленой тирольской шляпе, украшенной перышками фазана, наигрывает на флояре мелодию популярной «Гуцулки Ксени».

...Гуцулко Ксеня, я тобі на трембіті,
Лишь одній в цілім світі,
Заграю, що знам...

... Поют лесорубы. Тревожно гудит временами на подъемах маленькая чумазая «кукушка», должно быть еще со времен императорской Австро-Венгрии совершающая свои трудные маршруты на верховины.

Бункер «Хмары». Рассказывает ему о своем путешествии на Восток Кравчук—«Дыр».

— Ну, а «Буйный» — Фарнега больше не пикнет!— сказал Кравчук и положил на стол его потрепанный паспорт, тот, что был в руках у полковника Туровцева, и черный пистолет «вальтер». Сперва «Хмара» взял паспорт, потом глянул небрежно, но очень пытливо на номер пистолета и, пододвигая его к себе, спросил:

— Предал?

— То для нас человек конченый,— сказал Кравчук, подсаживаясь к столу.

Идет полянкой к ручейку, чтобы помыться, обнаженный до пояса Березняк; догоняет его с полотенцем в руке Кравчук и, трогая геолога за локоть, тихо спрашивает:

— Ну, так как, друже «Щука», обстояло дело с теми подводными лодками под Зеленым мысом?

Остановился как вкопанный Березняк, побелел. Первая мысль, которая возникла у него в голове: не его ли, Березняка, показания, данные в свое время бандитам, послал проверять в глубь страны «Хмара»?

— Когда-то было,— протянул Березняк небрежно,— может, эти лодки сейчас куда-нибудь переместились?

— Спокойно!— шепнул Кравчук и передал Березняку фотографию.

Геолог осторожно взял ее в руки, перевернул и прочел:

— «Этому товарищу, Генка, можешь доверять, как мне. Целую тебя крепко. Привет от мамы. Твоя Тоня»...

— Так вы?.. Боже!— не в силах скрыть свою радость, проронил Березняк.

— Тишина!— бросил Кравчук.— Там поговорим!—И он показал на шумящий ручеек.

...Наклонились оба над быстрой водой, ополаскивают ею лица, и шум ручейка заглушает быстрый шепот Березняка.

— А когда я это узнал, мне понятно стало, что и присягу надо принять и в доверие войти любыми способами. Стоило это делать! Все, что я узнал здесь,— для вас важнее...

— «Хмара» вам доверяет, как думаете?

— По-моему, да,— шепчет Березняк,— раньше он давал мне чистить оружие без патронов, а сейчас оставляет заряженные и свой «вальтер» и автомат. Только «Смока» я сильно побаиваюсь. Тот никому не верит. Даже оружие чистит сам...

Чистка оружия в лесу. Березняк чистит щелочью и маслом «вальтер» «Хмары» и, улучив мгновение, когда никто не обращает на него внимания, заменяет в нем обойму.

Поодаль сидит на траве Кучма — «Выдра». Он проделывает точно такую же операцию с автоматом. Выбрасывает из диска старые патроны и наполняет его новыми— теми, что побывали в кастрюле с кипятком.

НОЧЬЮ В СОННОМ УРОЧИЩЕ

...Идет оперативное совещание у Прудько. В руках у него план тайника «Хмары», скопированный Березняком.

— Мы получили этот план сегодня вечером через «контактный пункт» возле Пасечной от наших людей, которые находятся сейчас в банде «Хмары»,— говорит Прудько.— В записке Кравчука сообщается, что в любую минуту «Хмара» может либо перепрятать все то, что хранится у него в тайнике, либо вообще уничтожить эти документы. Ну, а допустим такое: в перестрелке с нами «Хмара» гибнет. Новый тайник остается нераскрытым либо известным только кому-нибудь из его доверенных лиц. Тогда мы снова долго не будем знать о корнях, которые оставили бандиты на нашей земле, об их резидентуре, их запасной сетке. Каков же вывод, я вас спрашиваю?

— Разрешите, товарищ полковник?— поднялся Загоруйко.— Мне кажется, тайник надо брать немедленно.

— Брать или... узнать все, что скрывается в тайнике до захвата «Хмары», узнать и оставить как бы нетронутым, чтобы их не всполошить до поры до времени?—поправляет майора Прудько.

— Я думаю, надо... сперва узнать, но очень осторожно...

— Вот так-то вернее,—согласился полковник,—а об этом мы потолкуем уже отдельно.— И, обращаясь к присутствующим на совещании, попросил:— Не расходитесь, товарищи. Повремените...

Уже продолжительное время, оставшись наедине в зале, где проходило совещание, беседуют Загоруйко и полковник. Прудько по-отечески обнял Загоруйко и сказал:
— Смотрите, дело добровольное, и я вас не принуждаю. Я думал было послать туда Паначевного — он холостяк, а у вас семья...

— У Кравчука тоже семья и дети,— заметил майор,— но он сейчас подвергается большой опасности. А я когда-то сапером был...

— Это верно,— согласился полковник,— но помните: этот план, добытый Березняком, только ориентир, доверять ему полностью нельзя.

...Глухие раскаты грома сотрясают Черный лес на близких подступах к Сонному урочищу, а быстрые молнии то и дело вырывают из темноты мокрые стволы колеблемых ветром высоких буков, потоки сильного, косого дождя и далекую скалу, где скрыт тайник «Хмары».

Ползут по мокрой земле Загоруйко, солдаты из оперативной группы. Они задерживаются у столба с выжженным номером «152», сделанным лесным обходчиком, и Загоруйко, сверив под плащ-палаткой при свете фонарика это место с указаниями на плане, тушит фонарик и шепчет солдатам:

— Я ползу дальше, а вы сторожите здесь. Если охранники пойдут проверять тайник — хватайте их тихо. Без выстрелов. И полная тишина!

Он ползет. Очень осторожны движения Загоруйко. Пальцы его легко ощупывают каждое препятствие на пути, каждый прутик.

В колыбе неподалеку от Сонного урочища — пункт охраны тайника «Хмары», в котором обычно денно и нощно дежурят его бандиты. Вот и сейчас, несмотря на грозу, бушующую на Карпатах, и гулкие раскаты грома, там лежат на мокрой соломе,

укрывшись с головой плащ-палаткой, «Орест» и «Джура». Ручейки воды, просачиваясь сквозь щели в ветках, стекают внутрь. «Джура» зажег под палаткой фонарик, глянул на часы и сказал:

— Уже половина первого. Надо проверить!

Тяжкий удар грома заглушил его слова.

— Куда ж ты пойдешь в такую грозу?— пробурчал сонный «Орест».

— Надо пойти,— сказал «Джура», вытягивая из-под брезента автомат...

Ползет к скале майор. При свете молнии видно его суровое, мокрое, напряженное лицо.

Держа в руках автомат и набросив плащ-палатку, вышел из колыбы «Джура», и струи дождя сразу ополоснули его небритое лицо. Он шагнул было в темноту дождливой ночи, то и дело перемежаемую вспышками далеких и близких молний, но потом, видимо заскучав по относительному уюту колыбы, вернулся обратно.

— Ну що, порядок?— спросил «Орест».

— Какая холера туда полезет в такую пору?—бросил «Джура», укладываясь на солому.

Майор Загоруйко осторожно шарит в промокших листьях под скалой. Он разъединяет проволочки, ведущие к минам, и наконец вытягивает похожий на термос бидон.

Зигзаги молний, пробегая по облачному небу, освещают его обратный путь.

Старая, давно покинутая сторожка лесника. Окна ее занавешены плащ-палатками участников оперативной группы. Горят свечи. Техники, знакомые с искусством быстрой пересъемки документов, раскладывают их на столе и, нацеливая на них объективы фотоаппаратов, то и дело сверкают «блицами». Поодаль, на дубовой скамье, стоит заржавленный бидон с отвинчивающейся крышкой. По мере того как документы переснимаются, майор Загоруйко свертывает их и осторожно засовывает в бидон.

Майор прячет в старом месте бидон, засыпает его мокрыми листьями. Гроза утихла, и сквозь просветы в тучах поглядывает нежный серп молодого месяца, называемый на Украине «молодыком».

ПРИБЛИЖАЕТСЯ ПРАЗДНИК ОРУЖИЯ...

...Прикрываемый «Мономахом», опять отправился в далекий путь со своей рацией на вершины Карпатских гор Кучма. То появляются на гребнях гор обе фигуры, то пропадают в лощинах. «Хмара» провожает их взглядом и говорит Кравчуку:

— Это инструкция «провода», чтобы бродкасты* передавать через день, или «Выдра» сам так старается?

— Через день обязательно. Так сказали. Ведь кварц** может не сработать, а односторонняя передача — бродкаст — посылается в эфир как дубляж. Авось кто-либо из наших корреспондентов ее и поймает.

---

* Бродкаст — односторонняя передача радиокорреспонденту.

** Кварц — радиотехническая деталь, применяемая для стабилизации электрических колебаний.

— Но ее засечь тоже можно?
— Конечно! Потому Дмитро и уходит так далеко,— сказал Кравчук.

«Хмара» и Кравчук вылезли из бункера на полянку Черного леса. Вечереет. Горит костер на краю полянки, где на посту стоит «Мономах». Возле него расположился со своей рацией, видимо недавно вернувшийся с очередной передачи Кучма. Проверяет передатчик.

Край леса на юго-западе начинает пламенеть, зарево далекого пожара возникает над Карпатами.

«Хмара» видит зарево и с нескрываемым злорадством говорит:

— Еще одного колхоза нет у большевиков. Поджег его «Смок». Значит, он с хлопцами уже за Монастырчанами.

— А с эшелоном как? После праздника?..— спросил Кравчук.— Когда они вернутся — им отдыхать надо...

— А мы для чего? Что — слабосильные?— сказал «Хмара» ухмыляясь.— Пустим сами его под откос, а хлопцы тем временем самогон принесут. Вот и сгуляем праздник на славу!

— Далеко туда идти?— спросил, подходя с передатчиком на плече, Кучма.

— Не очень,—бросил «Хмара»,— на сто сорок восьмом километре, за туннелем. Есть там одно удобное место, где лес подступает под самое полотно.— И закурил цыгарку.

— А не взять ли нам с собой того новичка, «Щуку»?— предложил Кучма.— Проверить его на горячем? А то все пишет и пишет. Нам вояки нужны, а не писарчуки.

— Подумаем,— уклончиво ответил «Хмара».

Внутренность бункера «Хмары». Березняк отрывается от бумаг и, поглядывая на отверстие люка, подбегает к пирамиде, где стоят автоматы. Лихорадочными, быстрыми движениями перезаряжает диски «вареными» патронами.

Лесная дорога в Карпатах. Близкое зарево. Идет на перехват бандитов отряд оперативников под командой лейтенанта Паначевного. Рядом с лейтенантом запыхавшиеся, с лицами, лоснящимися от пота, два колхозника-гуцула, которым удалось убежать во время налета «Смока» на колхоз.

Пожилой колхозник, жалуясь, говорит Паначевному:

— Когда все это кончится? Пятеро детей у меня! А что они есть зимой будут?

— Стрелять на месте гадов!— взволнованно замечает колхозник помоложе.

— А ты стрелять умеешь?— спросил Паначевный.

— Отчего ж,— сказал колхозник.— Когда Ковпак к нам в Карпаты зашел, помогали ему немцев бить.

— Дорогу на Манявский скит знаете?— спросил Паначевный.

— Есть тут стежечка через горы,—сказал пожилой колхозник,— самый короткий путь к тому святому месту.

— Пошли тогда с нами, друзья!— предложил Паначевный.

... Бредут горной тропинкой бандиты во главе со «Смоком».

Остановились. «Смок», как бы желая подбодрить своих сообщников, сказал:

— Веселее, хлопцы! Если «Станичный» не подведет и доставит сюда все, что заказал ему «Хмара» для праздника оружия, то будут не только сало и сигареты, но и самогон...

— Самогон...— усумнился «Джура».— Где он его возьмет?

— Должен быть!— сказал «Смок».— Если не будет, я первый ему шею скручу.

— Конечно, будет!— согласился идущий доселе молча бандит «Коцюбей».— Я сам слышал, как, отправляя «Стреляного» в Волочиск, «Хмара» сказал ему: «А будешь возвращаться, то заскочи по дороге к «Станичному» и предупреди его, чтобы он обязательно к празднику оружия продукты в Маняву доставил и самогона два бочонка».

— Ну, тогда выпьем!— облизнулся «Джура» и, перевесив автомат на другое плечо, зашагал быстрее.

НЕПОДАЛЕКУ ОТ БОГОРОДЧАН

В прекрасном закоулке Богородчанской верховины, около проселочного шляха, ведущего из Солотвина в Богородчаны, на горе Вознесенка, что возвышается над речушкой Манявка, и поныне сохранились руины Манявского скита. Основанный в начале семнадцатого века афонским схимником Иовом, скит просуществовал свыше двухсот лет, но потом был разрушен посланцами Ватикана и всеми теми силами, которые старались любой ценой разобщить украинский и русский народы. По преданию, именно здесь похоронены останки гетмана-изменника Ивана Выговского, который пытался разорвать союз Украины с Россией.

В послевоенное время подземные ходы Манявского скита, которыми некогда спускались монахи к поточку Скитець, остатки подземных келий и подвалов были использованы националистами для своих складов, бункеров и попросту для мест встреч.

... Медленно, озираясь по сторонам, пробираются в одно из таких подземелий бандиты «Смока», не подозревая того, что за колоннами и простенками уже притаились солдаты Паначевного.

Бандиты задерживаются около кучи строительного мусора.

— Здесь,—показал «Смок» и, вытащив из темноты лопату, протянул ее «Джуре».

Тот берется за работу. Под мусором обнажается заплесневевшая крышка люка.

— Открывай-ка, не бойся!— крикнул «Смок».

«Джура» поднял крышку люка и, пустив туда, в темноту, лучик фонарика, сказал:

— Что-то есть, и бочку ясно вижу.

Он приседает, чтобы спрыгнуть вниз, но в это самое время на бандитов, заглядывающих в подвал, набрасываются солдаты. Они валят бандитов, начинают вязать их, но отпрыгнувший в сторону «Смок» открывает огонь из автомата. Он убивает наповал одного солдата, ранит в руку Паначевного и потайным ходом прорывается в сторону Скитеця. Помчался туда за ним один из колхозников, но, спрыгнув в ручеек, «Смок» оттуда, снизу, дает очередь. Пуля сбивает шляпу с колхозника. Он отпрыгнул в сторону. Бежит в лес «Смок»...

Поодаль от руин Манявского скита, под валом, на котором успели уже вырасти одинокие, печальные пихты, лежат хмурые связанные бандиты— «Коцюбей», «Джура»,

«Орест». В стороне свалено их оружие. Закрытый березовыми ветками, лежит на полянке убитый солдат. Его товарищи охраняют бандитов. А еще дальше, под тенью старой липы, морщась от боли, прижимая к груди забинтованную руку, лейтенант Паначевный диктует радисту, присевшему у рации:

— Пиши. Операция закончена. Бандиты «Хмары», посланные в Манявский скит, за исключением «Смока», захвачены живьем. «Смок», отстреливаясь, ушел в сторону Богородчан. Наши потери: убит рядовой Кинаш, я ранен. Жду ваших распоряжений. Все.— И Паначевный, кусая от боли губы, лег на траву.

Дежурный принес шифровку полковнику Прудько. У полковника сидит Загоруйко.

— Весточка от Паначевного! — говорит дежурный.

Прудько пробежал глазами шифровку и вздохнул.

— Скорее санитарный вертолет туда... Бедный Кинаш! И года не прослужил... Ну, теперь этот «Смок» нам беды наделает. Я-то думал, что мы хотя бы по поводу нашего переименования из министерства в комитет эту группу возьмем чисто, а тут — такая накладка...

Идет краем леса «Смок», заметил телефонные провода на соседних столбах. Он выламывает жердину и, забросив ее на провод, с силой тянет жердину на себя. Зашагал дальше «Смок». Слышит приближающийся гул самолета. Отпрыгнул в тень дуба. Бросая на кроны деревьев ползучую, удлиненную тень, как пузатая стрекоза, проплывает над Черным лесом маленький санитарный вертолет.

Посмотрел на него «Смок», плюнул в гневе, зашагал дальше...

Кабинет начальника КГБ в Яремче. Обстановка нервного ожидания. Дежурный приносит шифровку и докладывает:

— Из восьмого квадрата Черного леса передали: «Сегодня пять утра заболел путевой обходчик будке сто сорок восемь зет».

— Ага, значит, сто сорок восьмой километр. Понятно. Дайте знать пограничникам!.. —сказал полковник Прудько и быстрыми шагами подошел к оперативной карте.

Мчится дрезина по блестящим рельсам. Горы с обеих сторон окаймляют железнодорожное полотно. На дрезине — оперативно-чекистская группа пограничников. Загорелые обстрелянные ребята в зеленых фуражках сжимают автоматы.

Вдруг в моторе раздается треск, и дрезина сразу сбавляет ход. Машинист припадает к мотору.

— Что такое, Косюра? — спросил старший лейтенант.

— Поршневые кольца полетели! — сказал в отчаянии Косюра.

— Эх ты, тяпа! — процедил командир и приказал: — Давайте бегом, товарищи! Опоздать никак нельзя...

Смотрят на восьмой квадрат карты Прудько и Загоруйко в кабинете...

Смотрят через окошечко вертолета — и постепенно оживает этот квадрат...

Обрастает лесом, ущельями, и становится видно...

как занимают места в засадах потные пограничники в зеленых фуражках...

как вблизи железнодорожного полотна, проходящего по высокой насыпи и исчезающего в крутом туннеле, появляются бойцы оперативной группы.

Косюра и его напарник возятся у мотора снятой с пути дрезины. Косюра махнул рукой и сказал:

— Ничего не получится. Новые кольца нужны. Давай догонять хлопцев...

... Метрах в двухстах от знака «148» виднеется черное отверстие туннеля, и дорога, скрываясь там, пропадает в горе. Спокойно, как ни в чем не бывало, прохаживается у насыпи подле «гриба», огороженного с трех сторон колючей проволокой, часовой.

По узким каменистым тропкам бредут Черным лесом бандиты.

В охране руководителя операции «Хмары» мы видим «Реброруба» в неизменных высоких ботинках, зашнурованных телефонной проволокой, Березняка — «Щуку», получающего сегодня «боевое крещение», «Мономаха» и других бандитов.

Редеет Черный лес. Сквозь стволы буков уже виднеется высокая железнодорожная насыпь, довольно круто поворачивающая к туннелю.

— Ну, хлопцы, — приказывает «Хмара» своим испытанным охранникам «Реброрубу» и «Мономаху», — подбирайтесь к полотну, разройте осторожно гравий под рельсами, засуньте туда мину и вот, — он дает им шнур с запальным механизмом, — прикрепите к нему это...

— Та мы же знаемо, батько, — говорит «Реброруб», — не в первый раз.

— Так, — соглашается «Хмара», — но подрывать только по моему сигналу, когда поезд будет близко. Махну тебе, «Мономах», шапкой, а ты будешь следить... И сразу сюда, на отход.

... Отваливают бандиты шершавыми руками один за другим голыши из-под шпал, то и дело поглядывают в сторону туннеля, где прохаживается за поворотом пути невидимый им одинокий часовой. Пробуют затолкать под шпалы мину. Отверстие мало. Увлеклись работой так, что не замечают, как взвивается с другой стороны насыпи зеленая ракета, и по этому сигналу на рельсах появляются три пограничника с автоматами в руках. «Реброруб» успевает схватить свой автомат и хочет дать очередь, но его оружие издает лишь легкий щелчок.

— Западня! — заорал «Хмара» и, отпрыгивая в сторону, выхватил «вальтер».

— Тише, «проводник»! — направляя на него свой пистолет, закричал Кравчук. — Спокойненько!

В ужасе, сообразив в чем дело, «Хмара» пытается послать в «закордонного курьера» по кличке «Дыр» очередь из черного «вальтера». Пистолет издает легкий щелчок, и отдачи не происходит.

Не зря, видать, готовил Кравчук поздней ночью в Яремче свою «кашу»!

«Хмара» в отчаянии отшвыривает обезвреженный пистолет, хватается за гранату. Его руку сжимает Березняк. «Хмара» хочет освободиться от Березняка и бьет его известным приемом «датский поцелуй» — ударом головой в переносицу. Заливается кровью лицо геолога, но мертвой хваткой держит он гранату бандитского вожака и, наконец вырвав ее, закидывает далеко в овраг.

Под гул разорвавшейся где-то далеко внизу, в папоротниках, гранаты оба падают на землю. К ним подбегает Кучма. «Хмара» пытается достать зубами острый угол воротника френча, где запрятана ампула с цианистым калием. Кучма бьет его наот-

машь по левой скуле и срывает с него куртку — последнюю возможность «Хмары» уйти в могилу и унести с собой тайну. Отбивается «Хмара»...

Его вяжут подоспевшие пограничники, и один из них, молодой, курносый, говорит:

— Как же мы доставим в Станислав этих живодеров—вот вопрос!..

...Бежит по лесу преследуемый пограничниками «Мономах», сбрасывает на ходу, для облегчения, куртку, теряет «мазепинку». Ему удается уйти...

К задержанному на путях эшелону быстро подходит Загоруйко. Он разгорячен схваткой, лицо его лоснится от пота, из-под фуражки выбивается прядь мокрых волос. С нескрываемым любопытством смотрят в сторону леса, откуда слышатся выстрелы, выглядывая изо всех окон, солдаты и сержанты. Стоит на ступеньках тамбура пожилой проводник с флажком в руке.

— Отец, пассажиров не примешь?— спрашивает Загоруйко.

— Каких таких пассажиров?— недоверчиво спрашивает проводник.

— Бандюги эшелон ваш подорвать хотели. Мы их захватили, а отвезти не на чем. Дрезина сломалась. Нам недалеко. До Яремче...

— А ну, давайте сюда этих пассажиров!— многозначительно крикнул высунувшийся из окна курносый сержант с несколькими медалями на выцветшей гимнастерке.

Пограничники и оперативники отводят связанных бандитов в одно купе.

— Дух от них идет такой, как из помойки!— сказал своему соседу солдат Климко, пропуская связанного «Реброруба», который шагает, наклонив голову, не глядя никому в глаза.

— Чему удивляешься?— сказал сосед.— Просидели годы в берлогах, так теперь от них могилой несет. Дезинфекцию в вагоне придется делать...

...Слух о том, что бандиты «Хмары» собирались пустить под откос поезд, идущий из Австрии, быстро распространился по всему эшелону, от паровоза и головных вагонов до самого последнего, хвостового. Едущие домой воины Советской Армии живо обсуждают операцию по захвату бандитов.

— Молодцы, хлопцы! Спасибо!— говорит солдат Климко, кладя большую руку на плечо пограничнику Косюре.— С нас всех причитается...

... И сержанту Богдану Катамаю, который едет из Вены и увидел совсем рядом такие дорогие его сердцу Карпатские горы, трудно примириться с мыслью, что его жизнь могла оборваться так нелепо в каких-нибудь тридцати километрах от дома. Взволнованный разговорами о покушении на эшелон, он встает с вагонной полки и, покачиваясь, идет в хвост поезда. Вот, пройдя несколько тамбуров, он очутился в восьмом вагоне.

— Вам куда, товарищ сержант?— спросил его стоящий в тамбуре Загоруйко.

— Чемодан у меня здесь. У дружка,— схитрил Катамай.

— Ну, проходите!— разрешил Загоруйко.

Сидят в купе, прижавшись друг к другу, связанные бандиты. Посреди них — «Хмара», он уткнулся в пол мрачным, злым взглядом.

— А кто же вожак ихний?— полюбопытствовал Катамай, глядя на бандитов через головы сгрудившихся солдат и пограничников.

— Видишь, тот, что во френче. С синяком под левым глазом!— пояснил пограничник Косюра.— «Хмарой» его кличут!

Катамай протиснулся вперед и с ненавистью сказал:

— Так это и есть «Хмара»? Значит, это именно ты, душегуб, нас жизни лишить хотел? Кого? Честных вояк, среди которых украинские хлопцы есть? Мы Гитлера добивали, мосты через Дунай наводили, а ты притаился здесь, в берлоге вонючей, как волк, чтобы нам в спину ударить на самом пороге родного дома? Эх, дать бы тебе по сопатке, да так, чтобы весь твой дух поганый из тебя вышел! — И Катамай протянул почти под нос «Хмаре» тяжелый кулак. И столько было злой решимости в его словах и жесте, что Косюра, выскочив вперед и прикрывая «Хмару», сказал:

— Остынь, сержант! Бить арестованных не полагается!

— Не полагается?! — в гневе закричал Катамай. — А что его банда с мирными людьми делала? Младенцев живьем палили, а сами кричали, что с Гитлером бьются. А когда сюда Ковпак со своими побратимами с Востока стал прорываться, чтобы доподлинно фашистов бить и наши гуцулы его через Карпаты к Делятину выводили, ты что думаешь делал этот «Хмара» и другие? Ограбят магазины, заберут у крестьянина последнее, а сами на стене углем распишутся: «Здесь был Ковпак». Мало того, что убийцы лютые, но и провокаторы такие, что отродясь не было на украинской земле.

ВОСКРЕСЕНИЕ

Дмитро Кучма с автоматом за плечами вслед за майором Загоруйко входит в помещение, где находится возглавляемая полковником Прудько межобластная оперативно-чекистская группа КГБ.

На минуту задержавшись у стенного зеркала, подле вешалки, Кучма потер синяк под глазом и с прискорбием сказал:

— Ну и врезал мне на прощанье проклятый «Хмара»! Чуть глаз не выбил! Родная мать не узнает.

Загоруйко ответил многозначительно:

— Думаешь, не узнает? — И, подойдя к дежурному, спросил: — Полковник у себя?

— Уже спрашивал о вас. Заходите!

Загоруйко пропускает первым в кабинет Кучму, а сам, улыбаясь, задерживается на пороге.

В раскрытую дверь видно, что Прудько беседует с пожилой худощавой женщиной, по-деревенски повязанной черным платком. Повернулась на скрип двери женщина, покачнулась от волнения и бросилась навстречу Дмитру.

— Мамо... Ридна мамо! — закричал Кучма, обнимая старушку.

— Сынку мий... сынку ридный, — сквозь слезы бормочет мать Дмитра. — Мой Дмитро... Сынку мой коханый... Из мертвых воскрес, как Исус Христос!

Прижимая к груди седую голову матери и лаская ее огрубевшей от лесной жизни рукой, Кучма сказал:

— Нет, мамо. Воскрес, как обычный человек!

...Развалины Манявского скита. К нише, в которой сохранились еще следы фресок иконы Иоанна Богослова, осторожно приближается «Профессор». Одет он иначе, чем в тот день, когда посещал ресторан скорого поезда «Москва—Чоп». Из-под

простой брезентовой куртки виднеется вышитая рубашка, на ногах сапоги, голова покрыта обычной кепкой. По внешнему виду никогда не подумаешь, что это «гость» из Мюнхена, прибывший окольными путями проверить, как борется с Советской властью подполье на Украине. Скорее всего он похож на районного заготовителя или служащего кооперации. Оглядываясь, «Профессор» подошел к нише, он будто осматривает стенную древнюю живопись, а сам начинает шарить рукой под кружкой для милостыни.

За его движениями из-за колонны наблюдают Дмитро и Березняк. Они вооружены автоматами, гранатами.

— Пошли! — тронул за локоть геолога Дмитро и, неслышно выйдя из-за колонны, тихо сказал:

— Нема там ничого, друже «провиднык»!

«Профессор» вздрогнул и, быстро засовывая руку в карман, оглянулся на звук голоса, но, узнав Кучму, успокоился. Отвечая на его приветствие, он спросил:

— А где же «Дыр»?

— Болеет «Дыр», вторую неделю в запасном бункере. «Хмара» вместо него этого хлопца прислал. Это «Щука».

«Профессор» поздоровался со «Щукой».

— Но по условию вы должны прийти от часу до двух ночи? — сказал «Профессор».

— А зачем зря терять время? — беспечно сказал Дмитро. — Пришли мы еще засветло, видим, вы появились — значит, все в порядке, думаем. Как добрались?

— Пока все было хорошо, — ответил «Профессор».

— А дальше будет еще лучше, — сказал Березняк.

— Дорога надежна?

— Мы вас такими стежками проведем, куда ни одна живая душа не забредет, — сказал Дмитро. — Пойдем, а то «Хмара» уж, наверное, заждался...

... Они появляются у бункера «Хмары». Остановились. Шумит в крутом овраге поточек. «Профессор» осматривается и спрашивает:

— А на ту сторону как переберемся?

— Зачем перебираться? Мы уже на месте! — бросил Кучма.

«Гость» из Мюнхена спросил удивленно и недоверчиво:

— Как на месте? А где же «Хмара»?

— Рядом с вами, — отозвался Березняк и трижды стукнул по старому пню. Смотрит на пень «Профессор» и видит, как Дмитро опрокидывает соседнюю елочку.

— Прошу до родной хаты! — предложил Дмитро.

— Ловко! Ловко замаскировано, — не в состоянии скрыть своего восхищения сказал «Профессор» и, показывая на часовых, вышедших поодаль из-за кустов, спросил: — А это — охрана?

— Наши хлопцы, — сказал Дмитро. — Я полезу первым. Буду показывать дорогу, а то в Мюнхене вы, наверное, забыли, как по бункерам лазить? — И Дмитро, открыв крышку люка, стал спускаться под землю. За ним «Профессор».

Из-за стола поднимается переодетый в костюм «Хмары» майор Кравчук.

— Знакомьтесь, — предлагает Дмитро, когда ноги «Профессора» опустились на дощатый пол бункера.

Гость из Мюнхена пожимает руку:

— Так вот какой вы, герой Черного леса, «Хмара»! Ну, примерно так мне вас

и описывали. Столько лет в заочном контакте — и не видались. Приятно познакомиться лично.

— Еще как приятно,—говорит Кравчук,— не так ведь часто последнее время к нам такие высокие гости из-за границы жалуют! Все больше неучей посылают, вроде Охримовича. Специально американский самолет послали, чтобы его сбросить, а он попался, как кур во щи.

— То была ошибка с Охримовичем! Горяч больно. И для того меня сейчас направили сюда: как-никак, столько лет в конспирации,— сказал «Профессор».

— А нам приятно собственными глазами повидать такого бывалого конспиратора, — сказал Кравчук.— Оружие имеете?

— А что?

— Если есть — сдайте.

— Но я же член «центрального провода»!— обиженно протянул «Профессор».

— А я инструкцию выполняю,— сказал Кравчук.— Когда мы выясним точно, что вы «Профессор» и проверим ваши полномочия, все будет иначе, но пока...

Не скрывая обиды, «Профессор» вытащил из кармана брюк массивный американский «кольт» последней марки и положил его на стол.

— Берите, но в данном случае это, ей-богу, лишнее!

— У нас тут на родных землях собственные порядки,— сказал Кравчук, убирая «кольт» в ящик стола.

— Полномочия — вот!— сказал «Профессор», вытаскивая из кармана куртки объемистый пакет.

— А кварцы новые и блокноты для радиосвязи?

— Кварцы вот!— положил «Профессор» коробочку и пачку шифровальных блокнотов.

— Тогда сейчас побеседуем,— сказал Кравчук.— Рассказывайте, что у вас там в Мюнхене? Какие задания вы для нас привезли?..

И РАЗВЕ МОГ ПРЕДПОЛАГАТЬ В ТУ МИНУТУ ОПЫТНЫЙ КОНСПИРАТОР ПО КЛИЧКЕ «ПРОФЕССОР», ЧТО ЕГО ПРИБЫТИЕ НА УКРАИНУ ТОЛЬКО УСКОРИТ ОКОНЧАТЕЛЬНУЮ ЛИКВИДАЦИЮ ПОСЛЕДНИХ ОСИНЫХ НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИХ ГНЕЗД, НАЗЫВАЕМЫХ ЗА ГРАНИЦЕЙ «ПОДПОЛЬЕМ»?

В районе новых нефтяных скважин близ Долины идет глубокое бурение. На вышке в брезентовой куртке работает у бура «Смок».

Внизу на дворе у буровой появляется группа студентов с чемоданчиками. Среди них — Дмитро Кучма.

— Что это за панычи к нам пожаловали?—спрашивает у мастера «Смок».

— Это не панычи, а студенты Львовской политехники на практику приехали. Работать здесь будут,— ответил мастер.

— На практику?—в ужасе протянул «Смок», узнавая среди прибывших «Выдру»— Дмитра Кучму, с которым столько дней просидел он в бункере.

— Ну да, на практику!— сказал, глядя на «Смока», пожилой мастер.— Но что с тобой, Сыромолотный? На тебе лица нет!

— Никак отравился я, товарищ мастер,—протянул «Смок»—Сыромолотный очень жалобно.—Что-то съел поганое — тошнит уже с самого утра, а сейчас голова закружилась.

— Сходи в медпункт, пусть доктор осмотрит тебя. Мне покойников под вышкой не надо.

— Пойду,— соглашается «Смок» и, провожая взглядом уходящих к деревянному зданию конторы студентов, осторожно спускается по ступенькам с вышки.

На ее ступеньках возникают цифры:

1954.

1955.

1956.

1957.

1958.

Голос за кадром:

ШЛИ ГОДЫ, И КАЖДЫЙ НОВЫЙ ДЕНЬ ВЫБИВАЛ ПОСЛЕДНИЕ КОЗЫРИ ИЗ РУК ЗАРУБЕЖНЫХ УКРАИНСКИХ НАЦИОНАЛИСТОВ, А СМЕЛАЯ, РЕШИТЕЛЬНАЯ ЛИНИЯ ПАРТИИ, НАПРАВЛЕННАЯ НА ИСПРАВЛЕНИЕ ОШИБОК ПРОШЛОГО И РАЗВЕНЧАНИЕ КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ, ОКОНЧАТЕЛЬНО ЛИШИЛА ВРАГОВ УКРАИНСКОГО НАРОДА ВОЗМОЖНОСТИ СПЕКУЛИРОВАТЬ СВОЕЙ ОБМАННОЙ, НАСКВОЗЬ ЛЖИВОЙ ПРОПАГАНДОЙ. ПОНИМАЯ БЕССМЫСЛЕННОСТЬ ПОПЫТОК ДУРМАНИТЬ И ЗАПУГИВАТЬ ОТСТАЛЫХ ЛЮДЕЙ, ДАЖЕ ОТДЕЛЬНЫЕ ВОЖАКИ НАЦИОНАЛИСТОВ РАЗОРУЖАЛИСЬ, ПРИЗНАВАЛИ ОШИБОЧНОСТЬ ИЗБРАННОГО ИМИ ПУТИ И, ПОЛУЧАЯ АМНИСТИЮ СОВЕТСКОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА, ПРОБОВАЛИ ЖИТЬ ПО-НОВОМУ. ТОЛЬКО ОДИНОЧКИ, ПОДОБНЫЕ «СМОКУ», ПРОДОЛЖАЛИ СВОЮ КРОВАВУЮ РАБОТУ...

«СМОК» СНОВА ПРОБУЕТ ЛЕГАЛИЗОВАТЬСЯ

Как затравленный волк, бредет Черным лесом один из последних оставшихся на воле участников банды «Хмары». Он оброс, волосы на его голове сбились в колтун, на ногах опорки, но по-прежнему, сейчас уже на веревочном шнурке, у него за спиной болтается автомат, а за поясом — две противотанковые гранаты.

Вот, задевая кусты папоротника, подошел он к лесному колодцу, заглянул в глубь его: не плавают ли там на воде еловые ветви — условный знак, что связная «Паранька» жива и может принять лесного гостя? Но нет условных ветвей под заплесневелыми балками, и только черная густая вода отразила на мгновение страшное обличье бандита и заколебалась, как бы сказала ему: «иди-ка ты, зверюга, отсюда прочь, я людям служить должна, а не тем, кто давно потерял право называться так, кто годы прожил под устрашающей кличкой «Смок»— названием пещерного чудовища, питающегося детской кровью».

Пошатываясь от голода и усталости, он пробирается все ближе к хате сельской учительницы Мирославы. Задержался на сельском кладбище у могилы Павла Задереги. Густой травой заросла эта могила под двумя пихтами, и, видно, давно никто не кладет на могильный бугорок обусловленные цветы.

Показалась знакомая хата.

Тихонько, озираясь по сторонам, «Смок» поднимается на крыльцо. Оно мокро от утренней росы. Пропел голосистый петух в сарае. «Смок» шаркает ногами, стучит в дверь. Открыла ему учительница и, перепуганная, отшатнулась, сдерживая крик ужаса.

— Доброе утро! Видите, устал с дороги и хотел воды попросить у вас напиться,— сообщает он условленный пароль.

— Идите, идите, я давно уже не имею ничего общего с этим...

— Пусти, «Паранька».

— Я вас не знаю и не пущу.

— Это ж я, «Смок»! Неужели не узнаешь? Сколько раз приходил к тебе на встречу от «Хмары»...

Страшное прошлое опять заглянуло в дом учительницы. Невольно цепенея под его угрожающей властью, зная, с кем она имеет дело, Мирослава пропускает «Смока» в светлицу. Возле широкой раскрытой постели на детской кроватке спит, разметавшись и тяжело дыша, чернявый малыш. Около, на столике,— шприцы, пенициллин.

— Твой? — кивает на кроватку бандит.

— Да. Больной. Воспаление легких.

— Но, кажется, у тебя не было детей?

— Столько ж времени прошло!

— Что в окрестности?

— Ты лучше меня знаешь.

— А что я знаю?— криво улыбнувшись, сказал гость.— Вот брожу лесом, иной раз месяцами людей не вижу.

— А кто же тебя кормит?

— Сам кормлюсь. Где поросенка с луга украду, где барашка. Шатаюсь, словно Марко Проклятый, по старым бункерам. Птичек ловлю силками, зайцев. Соли, плохо, нет...

— Неужели люди не могут тебе дать соли?

— Боюсь я людей, «Паранька». Лучше с ними не встречаться. Работал было в Долине под чужой фамилией, нефть бурил, так не повезло. Принесла туда нелегкая вместе со студентами на практику Кучму — того, что под кличкой «Выдра» к нам пришел. Увидел я его, испугался, что схватят, ну и дал дёру... И паспорт в конторе остался, и вещи в общежитии. Поганые наши дела, «Паранька»... С той поры, как убили чекисты в Белогорще подо Львовом в пятьдесят первом генерала нашего Тараса Чупринку-Шухевича, все покатилось. Один за другим погибли лучшие наши атаманы. А какой страх наводили они на эти околицы! Какие налеты были на Богородчаны, на Отынию! Самим Станиславом трясли. Разве не помнишь?

— Хотела бы забыть,— сказала учительница,— сколько крови людской пролили напрасно.

— Как напрасно? Из этой крови вырастет «самостийная».

— Брось, «Смоче», эти сказки для маленьких детей. Мы уже видели эту «самостийную», когда немцы пришли. Арки строили националисты в их честь, в колокола звонили, а они тысячи наших людей в гестапо да в освенцимах замучили.

— Что ты мелешь, «Паранька»!— прикрикнул на нее «Смок».— Кто тебя так разагитировал?

— Собственный разум и то, что глаза видели!— сказала Мирослава.— А тебе бы я все-таки посоветовала пойти с повинной. Свое отсидишь, да жить останешься.

— С повинной? Вот чудачка!— засмеялся «Смок».— Ты что, одурела? Да попадись я в руки людям — они меня ногами затопчут за мои грехи. Дырку дадут сразу. Другое я придумал, а ты мне помоги.

— Чем могу я помочь?

— Ты же в Дрогобыче училась. Имеешь там много знакомых. Не может быть, чтобы среди них не было украинских националистов. Напишешь к ним письма, они помогут мне снова легализоваться. Дождусь войны, а тогда — снова за автомат...

— Не сделаю я этого, «Смоче». Совесть мне не позволяет.

— Какая совесть!— закричал «Смок», да так, что больной ребенок заметался во сне. — Дурна дивка! Должна сделать.

В это время из другой комнаты со стетоскопом в руках, запахивая белый халат, вышла Тоня Маштакова.

— Чего... вы... здесь кричите?— воскликнула она, стараясь пересилить страх. Не видите, ребенок болен?

— А это что за цаца?— грубо спросил бандит и направился к Тоне.

— Не тронь ее, «Смок»,— сказала Мирослава.

— Почему ты не предупредила меня, что тут есть посторонние. С кацапкой подружилась? Возьму ее в лес и допрошу.

— Не тронь ее, «Смок». Она жизнь мне спасла! — в отчаянии молит Мирослава.

— Тронь не тронь — это мое дело. Пошли!— потребовал «Смок» и снял с плеча автомат.

— Оставь ее, слышишь?!— крикнула Мирослава, грудью заслоняя Маштакову.

«Смок» кричит:

— Цыц, а то одной пулей вас прошью! Пошли...

Бросилась на него Мирослава, схватила обеими руками автомат и пронзительно, на всю хату закричала:

— Богдане!.. Богдане!!

Этот крик, донесшийся из хаты на двор, услышал несущий два ведра на коромысле высокий, статный гуцул в военной гимнастерке. Он бросил ведра, опрометью вскочил на крыльцо.

Мы узнаем в нем того самого сержанта Богдана Катамая, который хотел сам расквитаться в поезде с «Хмарой». Бандит направил на него автомат, попятился к окну. Прикладом он выбивает перекрестье оконной рамы, не сводя мушки с Богдана, вылезает в окно и отходит к близкому лесу, держа на прицеле хату учительницы...

Под скалой, поросшей наверху соснами, ждет «Смока» в условленном месте «Мономах», его спутник в странствиях по Черному лесу, такой же, как и «Смок», бандит-одинец, ускользнувший во время разгрома банды «Хмары». И его вид не лучше «Смока»: заросшее густой щетиной лицо, рваная одежда, автомат в руках.

Когда из темноты возникает «Смок», он вскакивает и с надеждой спрашивает:

— Принес сала, «Смоче»?

— Сала?— едко процедил «Смок».— А может, тебе марципанов еще хочется? Предала наше дело «Паранька». Пошли на верховину. Видишь, там чабаны овец пасут? Не может быть, чтобы хоть брынзой у них не разжились,— и он показал на далекий огонек костра где-то на высоте.

Идут в этом направлении две темные фигуры.

Все ближе и ближе костер и сидящие вокруг него чабаны. Их лица еще трудно различить. Останавливаются бандиты, и «Смок» приказывает:

— Теперь иди ты, хлопче. Я ходил до «Параньки» и чуть не засыпался, а тут — верные люди. Я тебя здесь подожду...

Медленно подходит к чабанам «Мономах», и чем ближе к нему костер, тем все слышнее незатейливая мелодия протяжной гуцульской песни, что наигрывает на флояре пожилой чабан. «Мономах» остановился в нескольких шагах от него и, держа наготове автомат, сказал:

— Слава Иисусу!

— Навеки слава,— вразброд ответили ему чабаны, а тот, что играл на флояре, сердито сказал:

— Что же ты, человиче, бога славишь, а тую машину на нас направил?

Понимая, что ссориться со стариком нельзя, ибо вряд ли тогда будет получена желанная брынза, «Мономах» ответил небрежно:

— А я могу машину и за плечо повесить!— И он закинул автомат за плечо, а сам присел на корточки, разглядывая освещенные отблесками огня суровые лица чабанов. Одно из них привлекло его внимание больше всего. Ведь это тот самый молодой бандит «Орест», который был в охране «Хмары».

— Тю, «Орко», здоров був, друже!— воскликнул «Мономах» и протянул ему руку.

— Когда-то был «Орко», а теперь по-людскому зовусь,— пробурчал молодой чабан.— А ты кто такой?

— Та я же «Мономах»!— громко воскликнул пришелец.— Вместе с тобой в отряде «Хмары» были! Ах, правда, зарос я весь, не удивительно, что ты не признал меня!

— У «Хмары»?!— воскликнул бывший «Орест», сразу вскакивая на ноги.— Мало мне жизни испортил сам «Хмара», так ты еще хочешь ее портить?!— И сразу обеими кулаками он бьет по голове сидящего на корточках «Мономаха», валит его на спину, прижимает всем своим телом и хрипит: — Вяжите его, хлопцы, это известный тип!

Быстро и проворно, как овцу, связывают чабаны «Мономаха», а тот хрипит:

— Бойся бога, «Орко», ты ж свой. Пусти меня.

— Когда-то был свой, а сейчас я — государственный человек. Понимаешь, басурмане?— выкрикивает молодой чабан, вытаскивая из-за спины бандита автомат.

Издали эту сцену наблюдает «Смок», хочет было стрелять, но потом инстинкт самосохранения берет верх. Закинув за плечо автомат, он уходит в темноту, подальше от отблесков костра, разложенного посреди поросшего густой травой и цветами горного луга...

САМООТВЕРЖЕННАЯ, ПОЛНАЯ ЛИЧНОЙ ОТВАГИ И ОСОЗНАННОГО, УМНОГО МУЖЕСТВА, БОЕВАЯ РАБОТА ЧЕКИСТОВ УКРАИНЫ В ТЕ ГОДЫ СОЧЕТАЛАСЬ С ЦЕЛЫМ РЯДОМ СМЕЛЫХ ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ МЕР. ПОТОМУ-ТО И БЫВШИЙ «ПРОФЕССОР», СТАВШИЙ СНОВА ТЫМИШЕМ ЧЕПИГОЙ, НАЧАЛ РАБОТАТЬ В ОДНОМ ИЗ ЛЕСПРОМХОЗОВ ПРИКАРПАТЬЯ...

По краю большой просеки, рассекающей лес, пробирается кустарниками «Смок». Ему хорошо виден освещенный солнцем большой двор леспромхоза, на котором сидят в ожидании получки лесорубы. Многие из них уже вырядились в нарядные кожушки. Одни дымят цыгарками и прокуренными люльками, другие играют в подкидного дурака на траве. Пожилой лесоруб, тасуя карты, спросил сидящего перед ним партнера:

— Чего они так задерживают получку?

— Не знаешь?— ответил партнер.— Новый бухгалтер Чепига — большой аккуратист. Закрылись с кассиром в бухгалтерии и проверяют еще раз все деньги...

— Поскорее бы уже проверили да и открыли форточку,— сказал пожилой лесоруб, показывая на закрытое отверстие кассы, вырубленное в бревенчатой стене дома.

А тем временем с другой стороны дома осторожно влезает в окно «Смок», идет, стараясь не скрипеть половицами, по длинному и пустому коридору.

За столом друг против друга сидят бывший «Профессор»— Тымиш Чепига и седой маленький кассир с пушистыми, запорожскими усами. Перед ними — пачки денег.

— Ну, Тымиш Зенонович, а теперь трешки пересчитаем, и — можно выдавать!— сказал кассир, принимаясь за пачки с зелененькими бумажками. Он не услышал, как скрипнула за спиной у нового бухгалтера дверь и на пороге возник «Смок».

— Кто пикнет — пуля!—прошипел он.

Метнулся было в сторону Чепига, но «Смок», указывая ему на стул, приказал:

— Сидеть! А ты,— кивнул он на кассира,— пакуй бумажки в чемоданчик...

— Не буду!— простонал кассир.

— Давай пакуй! Быстро!— наводя автомат, прошипел «Смок».

— Это ж трудовые деньги, тяжело заработанные!— запричитал старик.

Чепига хватает стул и замахивается на «Смока», но тот успевает выстрелить и ранит Чепигу в руку. А старик кассир распахивает окно и кричит лесорубам:

— Сюда, хлопцы, на помощь!

На звук его голоса и на выстрел срываются со своих мест рабочие, мчатся к бревенчатому дому, а «Смок», успев захватить длинными и грязными пальцами пачку денег, быстро пробегает коридором, выскакивает в окно и, ломая валежник, скрывается в лесу...

Надпись:

1961 год...

ГОСТЬ НА «ВОЛГЕ»

Одесский рейд. Уже открылась на горизонте Одесса с ее Большим Фонтаном, знаменитой лестницей, кораблями, стоящими в порту, и пляжами Лузановки. Идет к воротам Одесского порта белоснежный уютный теплоход «Петродворец», вьются крикливые чайки за его кормой.

ВСЕ ЧАЩЕ И ЧАЩЕ СЛУЧАЕТСЯ, ЧТО ЗАРУБЕЖНЫЕ ГОСТИ ИЗЪЯВЛЯЮТ ЖЕЛАНИЕ ПУТЕШЕСТВОВАТЬ ПО СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ НА СОБСТВЕННЫХ МАШИНАХ.

Причал Одесского порта. «Петродворец» уже притянут к пирсу. Опущены оба трапа, и по ним гуськом, с баулами и легкими чемоданами спускаются разноплеменные пассажиры. Негры и греки, итальянцы и арабы...

А ВАСИЛЬ ОКСИЮК РЕШИЛ БЫТЬ СОВСЕМ ОРИГИНАЛЬНЫМ. ОН ПРИЕХАЛ В СОВЕТСКУЮ СТРАНУ, ПОЛУЧИВ НА ПРОКАТ В АВТОМОБИЛЬНОМ АГЕНТСТВЕ АФИН НОВЕНЬКУЮ «ВОЛГУ». ВАСИЛЮ ОКСИЮКУ БЫЛА ПРЕДОСТАВЛЕНА ВОЗМОЖНОСТЬ ПРОКАТИТЬСЯ НА «ВОЛГЕ» ПО ДОРОГАМ СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ...

Стрела теплохода медленно опускает на причал «Волгу». Задрав голову, посасывая сигару, стоит на причале Василь Оксиюк, следя за спуском машины.

...Вот машина мягко опустилась на покрышки и чуть покачнулась. Грузчики освобождают стропы, такелажные приспособления, и стрела взметает вверх.

—Добре!—с удовольствием замечает Оксиюк и, разорвав блок сигарет «Честерфильд», великодушно наделяет сигаретами грузчиков. Он отдает грузовому помощнику оплаченный документ на машину, заваливает в багажник чемоданы и, сев за руль, дает газ.

Лавируя среди ящиков груза, бухт канатов, возвратившаяся довольно необычным способом на родину из столицы древней Греции синяя «Волга» вырывается на просторы Одессы.

Изредка поглядывая на план города, расположенный у него на коленях, Оксиюк задерживается у Главного почтамта и, не заходя внутрь, покупает на лоточке у входа пачку конвертов и почтовые марки. Потом он проводит машину по Дерибасовской, заворачивает налево. В одном месте он задерживается у киоска и пьет воду с клюквенным сиропом. В другом, затормозив машину, выскакивает из нее и спрашивает у загорелой, крепконогой одесситки:

— Скажите, пожалуйста... Как проехать на...—он заглядывает в путевой блокнот, —на «барахолку»?

Трудно, очень трудно далось заморскому гостю это сложное русское слово. Кокетливая одесситка улыбнулась его произношению и показала направление. Оксиюк игриво послал ей, уже из кабины, воздушный поцелуй, и синяя «Волга» помчалась дальше по накаленной солнцем одесской улице...

Кабинет полковника Прудько в Киеве. Он снимает трубку, внимательно слушает и говорит:

— Приехал?.. Один приехал... На машине... Маршрут до Львова? Вот это номер! А вы сверили фотографии?.. Да, я позвоню майору... Спасибо...

«Волга» заморского гостя круто свернула с проселочной дороги и запрыгала полем к большому стогу. Она заворачивает. Громада обмолоченной соломы закрывает ее от битого, пыльного шляха

Контрольно-пропускной пунт, или сокращенно КПП, Одесского порта. Его начальник, седой полковник пограничных войск со значком почетного чекиста на мундире, кладет трубку и, взяв в руки фотографию, говорит сидящему перед ним подполковнику:

— Приятной новостью мы порадовали полковника Прудько... Благодарил!.. Ну и память же зрительная у вас, товарищ Новосельцев... Так быстро распознать такую птицу, да еще в советской машине!

— Пограничная память, товарищ полковник,— скромно улыбается похвале Новосельцев и следит за тем, как сидящий напротив него начальник вертит в руках фотографию, на которой изображен улыбающийся Оксиюк в форме военно-морского флота США.—Не зря я столько лет прослужил в Мурманске... Встречались с ним там не раз в дни войны, но тогда он звался «Смитом» и по-русски на людях не говорил.

Тем временем Оксиюк, выскочив из машины на стерню, сделал гимнастику. Он снял пиджак и рубашку. Оставшись в одних коротеньких трусиках «жокей», он сбросил с живота эластичный шпионский пояс. Присев на солому, достал из карманов пояса нужные ему бумаги и письма.

Снова надевает пояс на тело, застегивает крючки. Он так увлекся надеванием пояса, что не заметил, как старушка вывела из-за стога на цепочке козу и чуть не столкнулась с Оксиюком. Испугалась старушка и выкрикнула:

— Фу, нечистая сила! На машине приехал, а без порток разгуливает. Щоб ты пропал, бесстыдник!

Оксиюк быстро хватает лежащую на соломе одежду и натягивает рубашку.

...Мчит дальше по дорогам Украины синяя «Волга», которую ведет Оксиюк. Машина въезжает на улицу Белгорода-Днестровского. Оксиюк посмотрел в зеркальце, нет ли за ним погони, и, увидев, что окраинная улица пуста, затормозил машину и опустил в почтовый ящик на стене школы несколько писем. Снова оглянувшись, быстро поехал дальше.

Шагает по улицам Ростова-на-Дону бывший «Иван Фарнега», а теперь инженер Гуменюк. Он заходит в управление государственной безопасности, и мы видим его уже в кабинете полковника Туровцева. Гуменюк протягивает полковнику конверт и говорит:

— Я получил его сегодня утром. Это письмо мне очень не нравится!

Полковник вслух читает письмо:

— «Дорогой племянник! Поздравляю тебя с днем рождения и желаю счастья. Не мог прибыть на твой праздник в Ростове, но, зная, что ты скоро будешь в наших краях, оставляю тебе подарок у тети Иосафаты возле Вороны. Будешь там — возьми подарок и повидайся со мной обязательно. Любящий тебя Вуйко Зенон».

Полковник внимательно посмотрел на Гуменюка и спросил:

— Почему же вам не нравится это письмо? Любящий вас дядя Зенон делает вам подарок...

— Прежде всего у меня нет никакого дяди Зенона. Все это липа, условный код, который мне сообщил еще «Хмара». Тетя Иосафата, что живет возле Вороны,—это «мертвый пункт», под мостом через реку Ворону по дороге из Отынии на Тысменицу. Там что-то меня ждет. Но под этим текстом должен быть другой. Обратите внимание, что дата письма написана сбоку. Это значит: есть в письме еще что-то, написанное тайными чернилами.

— Интересно, очень интересно,—протянул полковник, разглядывая почтовые штемпеля на конверте.—И хорошо, что вы сразу пришли к нам...

Светлица гуцульской хаты, в которой живет Тымиш Чепига. На столе недопитый штоф водки, квашеная капуста, огурцы, ржавое сало, остатки домашнего каравая хлеба, стаканы.

По тому беспорядку, который царит на столе, и по выражению лиц сидящих друг против друга Василя Оксиюка и Чепиги, видно, что они беседуют уже не один час. Многое, должно быть, переговорено ими после долгой и вынужденной разлуки. Раскрасневшийся Оксиюк даже пиджак снял и сидит в нейлоновой безрукавке.

— ... Выходит, не будь этого предательства, все могло быть иначе?—спросил Оксиюк.

— Какого предательства?—насторожился Чепига.

— Ну, когда «Ивасюта» проболтался на допросе, что «курьеров» из-за границы ждет, а Дмитро Кучма, вместо того чтобы стрелять, руки поднял и выложил все начистоту,— поясняет Оксиюк.—Не сделай они этого, и «Хмару» бы Советы не разгромили и ты, друже, вернулся бы в Мюнхен к своей Дзюнке.

— Пожалуй, да,—протянул Чепига,—но это не предательство.

— А как же иначе такое назвать?

— Наиболее правильный выход из положения! Эти молодые хлопцы, особенно Кучма, оказались куда умнее нас. Предательство — это когда кто-нибудь ради корысти или личной наживы продает товарища, а то, что они сделали,— на пользу народу пошло. Тишина теперь в Карпатах. Люди работают, учатся, свадьбы справляют, и никто уж не боится ночного стука в окно. И другой вопрос: помнишь, еще в Польше, мы тащили молодежь в нашу организацию, террору ее учили, бросать гимназии да институты заставляли. Что умеют делать сейчас эти люди? Мосты строить? Людей лечить? Уголь добывать? Только в политику играть, да еще в какую — мелкую, как суетня мышей в подполье. Покалечили мы жизнь многим, кто за нами пошел, пустоцветами и болтунами их сделали! И стоят они теперь с протянутой рукой на перекрестках Европы в ожидании, кто больше даст им: немцы, англичане или американцы? А Дмитро Кучма выиграл. Вместо того чтобы гнить по бункерам или клянчить милостыню у чужих хозяев за границей, поднял руки вверх, был прощен, стал учиться, сделался инженером, аспирантом и сейчас куда больше приносит пользы народу Украины, чем все те зарубежные болтуны-радетели...

— То Кучма,—прервал его гость.—А вот ты, Тымиш, своей судьбой доволен?

— У меня — другое дело,— не без грусти сказал Чепига.—Свое я отсидел, потом меня простили. Особый указ правительства был по моему делу, хотя, по правде сказать, не думал я, что так скоро меня освободят. Теперь надо начинать жизнь сначала.

— В должности бухгалтера леспромхоза?—не без иронии спросил Оксиюк.— Сколько они тебе платят?

— Восемьдесят, да еще премии иной раз.

— Восемьдесят? Не богато!— окидывая взглядом довольно непритязательную обстановку комнаты, заметил Оксиюк и хлебнул водки.

— Зато совесть чиста!—пододвигая ему тарелку с огурцами, сказал Чепига.— А чего же ты хочешь? Столько лет я оттуда пытался руководить здешним подпольем, выпускал на кривые дорожки всю эту злобную стихию национализма. Сколько беды стихия эта принесла, какое смятение заронила в души! Так что же, озолотить меня за это нужно?

— А я помню, чего ты хотел. Хорошо помню, как однажды, когда мы ехали из Рогатина в Бучач, ты мне сказал: «К тридцати годам или меня расстреляют, или я по крайней мере стану министром сельского хозяйства самостийной Украины! А теперь тебе за сорок, и ты, кого величали «Профессором»,—всего-навсего бухгалтер какого-то паршивого, затерянного в горах леспромхоза!

— Слушай, Василь,—сказал с волнением Чепига,—если бы Кучма, который привез тебя, не предупредил меня, что ты сочувствуешь Советской власти, то я бы решил, что ты меня прощупываешь...

— А ты думал!—сказал Оксиюк, но тут же спохватившись, встал и, кивая на другую половину светлицы, занавешенную пестрым покрывалом, спросил полушепотом: — Хозяйка у тебя надежная? Не продаст?

— Она в Станислав поехала дочь встречать. И мне бы с нею надо, да вот ты нагрянул внезапно...

Словно не доверяя тому, что сказал Чепига, Оксиюк подошел к занавеске, отдернул ее и, убедившись, что, кроме них, в хате никого нет, совершенно меняя интонацию, сказал:

— Слушай, неужели ты поверил той сказочке, которую я рассказал Кучме, чтобы он и меня не предал? В мои годы трудно менять убеждения, тем более что за океаном живется мне неплохо. В моей адвокатской конторе одних клерков четырнадцать. Так вот слушай. Хватит играть в кошки-мышки. Я понимаю, что ты меня боялся и не хотел мне всю душу открыть, а порол какую-то ерунду. Ты, друже, старый лис, был и остался им, и мы это все хорошо знаем. Но если тебе удалось перехитрить большевиков, то меня со всей твоей конспирацией перехитрить не удастся.

— Как это — перехитрить?—протянул Чепига.

— Да со всем этим признанием, со статьями в газетах или хотя бы с тем, что ты мне говорил сейчас. Ты думаешь, мы там, на Западе, не понимаем, что все это липа? Что иного выхода у тебя не было и ты, чтобы уцелеть и быть полезным для нас дальше, вынужден был надеть личину раскаявшегося? Это понимают все, и даже большой шеф, и никто тебя не осуждает.

— Какой большой шеф?

— Тот, кто посылал тебя сюда проверить кадры, запасную сетку ОУН,— Феймонвилль!

— Скажи, а ты веришь, что Феймонвилль так уж искренне любит нашу Украину?

— Ну, Тымишу, хватит уже играть и бояться меня,—нетерпеливо сказал Василь.— Так вот, слушай то, что знают немногие. Я на самом деле такой же симпатик Советов, как ты — член Коммунистической партии. Понимаешь? И не вздумай проболтаться об этом. Твоя Дзюнка в Мюнхене, и сынок твой Тарас там же. Это хорошая заручка, и тебе можно доверить любую тайну. Ты не из тех, кто так легко жертвует близкими...

— Слушай, как ты можешь?— возмущенно крикнул Чепига.

— Тише, «Профессор», не кричи,— спокойно оборвал его Оксиюк,— и слушай, что я тебе скажу. Я понимаю, работать первое время будет трудно, тебя сразу могут засветить, и мы от тебя этого не требуем. Сиди на легальном тихо, соблюдай полную осторожность, на связь к тебе будем посылать только особо доверенных людей, вроде меня, но зато потом, когда начнется война, мы поднимем тебя, твое имя, твои страдания, как знамя.

— А если я не хочу, чтобы меня больше поднимали, как знамя?

— Так это же не даром, Тымишу!—сказал Оксиюк.—Каждый месяц за то, что ты живешь и работаешь в этой дыре, там, в Мюнхене, на твой текущий счет будет регулярно откладываться из средств антибольшевистского блока народов по две тысячи долларов. Я договорился об этом с большим шефом, а его слово твердое. Ты пойми, такие люди, как ты, очень нужны сейчас американцам. Они начали сколачивать на Западе партизанские отряды для борьбы с коммунизмом, а кто лучше тебя знает это дело? И, кроме того...

— Что — кроме того?

— И нам выгодно, что ты здесь существуешь. От твоего имени и мы там будем существовать безбедно. Ты же пойми, Тымиш, твое имя — фирма. И под эту фирму, причем очень солидную, зная, что ты здесь существуешь и действуешь, американцы будут и дальше доллары давать заграничному проводу. И нашим там, в эмиграции, будет неплохо, и тебе здесь, в крае, тоже. Ты даже можешь ничего не делать, лишь голос подавай,—сказал Оксиюк.

— Ты по-прежнему веришь в мою «фирму»?— улыбнулся Чепига.

— Ну зачем ставить точки над «и»? — сказал Оксиюк. — Политика всегда ходит путаными стежками. А ты накопишь себе деньжат, а потом, как война кончится, их еще больше будет! Много! Это добрый бизнес. А на наши лета, Тымишу, деньги ой как нужны! Заведем себе с тобою виллы где-нибудь у Черного моря, купим фермы цитрусовые, в героях национальной борьбы будем ходить. Ну, если министром сельского хозяйства ты не станешь, то, во всяком случае, в парламент Украины нас выберут.

— А кто за эти фермы кровь проливать станет? Опять наши молодые хлопцы?

— Это пустяки... кровь...— суетливо сказал Оксиюк.—Какая сейчас кровь, когда у американцев ракеты «Полярис», водородные бомбы! Даже если они потолкут большевиков немного, то пустяки.

— А как же водородная бомба различит, где большевик, а где беспартийный, где старуха, а где ребенок?

— Слушай, Тымишу, ты меня не бойся и пропагандой ихней больше не защищайся. Я свой, говорю тебе, свой. Правду тебе говорю: будут деньги. Много! Такая пора настала. Тот, кто ее прозевает, потом весь век жалеть будет.

— А вот я — не пожалею,—решительно сказал Чепига.—Повидал я на своем веку немало, путаными стежками ходил и многое понял. Видел, как посылали нашу галицийскую молодежь биться с их же братьями-украинцами из-над Днепра за императора австрийского и за немецкого кайзера в первую мировую. Видел, как вербовали их в дивизию СС «Галичина» сражаться за Гитлера во вторую войну. Что из этого получилось? Погибли наши хлопцы за чужие интересы, не за понюшку табака жизнь их пропала. Еще и по сей день их черепа в лесах под Бродами белеют. А сейчас ты хочешь их младших братьев позвать за тех американских бизнесменов биться, что миллионами за океаном ворочают? Да кто же попадется теперь на твою удочку?

— Слушай, Тымишу, хоть мы с тобой старые побратимы, но я вижу, ты мне все еще не доверяешь и закрываешь истинные думки пропагандой ихней, что ее они в тюрьме тебе в мозги заложили. Так вот, не веришь на словах—имеешь в письме!— И, засунув руку себе за пазуху, в какой-то из тайников на внутреннем поясе, Василь Оксиюк достал оттуда сложенную вчетверо бумажку и, разворачивая ее, торжественно сказал:—На, читай!

— Что это такое?

— Письмо тебе от самого Ярослава Стецька — председателя антибольшевистского блока народов. Ты ж его руку хорошо знаешь, и он тебя знает.

В это время в сенях скрипнула дверь. Оксиюк поспешно выхватил у Чепиги письмо и засунул его обратно.

Слышится голос Катерины Боечко—бывшей хозяйки пропавших геологов:

— Иди вперед, доченька, ты же не забыла еще вход до ридной хаты, а я малого сама поведу.

С двумя чемоданами в руках появляется средних лет женщина в сером плаще-пыльнике. У нее усталые, измученные дальней дорогой и волнениями, глубокие зеленоватые глаза, косы заплетены вокруг головы венком, как это делают галичанки, лицо сохраняет следы недавней яркой красоты. Она увидела стоящего посреди хаты Чепигу с рукой на черной перевязи, опустила на пол чемоданы, бросилась к нему, осторожно целует, боясь прижаться, потревожить руку.

— Тымишу! Ридный! Боже, какое счастье! Не думала уже видеть тебя живым...

Видимо, узнав эту женщину, Василь Оксиюк отступает от полосы света, падающей на деревянный некрашеный пол хаты от лампы, старается укрыться в тени. Лаская мужа, Дзюнка еще не замечает постороннего. В хату, ведомый за руку бабкой, входит мальчик лет двенадцати, в гольфах, одетый по-европейски. Он нерешительно озирается по сторонам и, заметив мать в объятиях отца, бросается к Чепиге с криком:

— Татусю!

— Наконец собрались все до родной хаты,—роняет Чепига, лаская одной рукой сына и прижимаясь другим плечом к жене.

— Кто же поранил тебя, Тымишу?—кивая на руку, спрашивает Дзюнка. —Там, в тюрьме?

— Из тюрьмы я вышел целым, а уже тут свои поранили. Те, которых выпускал я на кривые дороги.

Дзюнка заметила стоящего в полумраке светлицы Оксиюка. Перехватив ее взгляд, Чепига спохватился и сказал:

— Знакомься, Дзюнка, это мой старый приятель по гимназии...

Дзвонимира, или попросту, сокращенно Дзюнка, приглядывается к Оксиюку и, шагая к нему, говорит:

— А я знаю этого пана, Тымишу!.. Недобрый это человек. Как он попал сюда?

— Мамо, это тот, что топал на вас ногами, угрожал, а вы, мамо, плакали,—звонким, настороженным голосом подтвердил сын Чепиги.

— Откуда ты можешь его знать?— недоверчиво спросил Чепига.

— В Мюнхене он приходил к нам, когда ты свою статью напечатал о том, что тебя простили. Говорил, что ты давно расстрелян, а под твоим именем кто-то другой выступает. Пугал меня, приказывал ни в коем случае сюда не возвращаться, а когда я сказала: «Поеду»,—грозил, что их каратели со мной и с Тарасом рассчитаются... И хорошо, что ты через Советское посольство в Бонне письмо мне прислал. Узнала я твой почерк —и никакая сила уже не могла меня там больше задержать.

Чепига шагнул к Оксиюку и с нескрываемой ненавистью крикнул:

— Так вот, оказывается, перевертень какой?! Меня здесь к предательству склонял, а там в мертвецы зачислил?

Оксиюк отступает к окну и, засунув руку в карман, говорит:

— Не подходи, «Профессор», так лучше будет. И вам болтать не надо,—кивает он в сторону Дзюнки, — а то горе накличете.

— А ты не пугай меня в моей хате!—закричал Чепига.

Переходя на миролюбивый тон и приближаясь к двери, Оксиюк говорит:

— Не забывай: у меня заграничный паспорт, и никто здесь мне ничего не сделает. Обнюхались, поняли, что дорожки наши иные и давай разойдемся по-доброму. Так лучше будет. Пока...

Он выскочил во двор и бросился к машине.

Растерянно оглянулся на жену, тещу и сына Тымиш Чепига, скрипнув зубами, проронил:

— Что же это я выпускаю такую гадину?

Он оглядывается и вдруг замечает лежащий в углу топор, наклоняется, чтобы поднять его, но Дзюнка хватает мужа за руку:

— Не надо, Тымишу, не надо! То злой человек. Пусть убирается себе по-доброму.

— Пусти, Дзюнка, хоть секирой шины ему порубаю.

Он выскакивает на крыльцо и видит, что «Волга» уже плавно выезжает за ворота, оставляя позади шлейф бензинового перегара.

— Эх, гнида! — в бессильной злобе выкрикнул Чепига и пустил вдогонку топор, но промахнулся. Топор плашмя упал на мокрую от вечерней росы траву, а машина покатила по улице над рекой...

...Покидает кабинет майора Загоруйко Тымиш Чепига. Он уходит твердой, но усталой походкой, слегка сутулясь, прижимая к груди раненую руку на черной перевязи. Молча смотрят вслед уходящему посетителю Загоруйко и Кравчук. Когда закрылась дверь за бывшим «Профессором», Загоруйко сказал:

— Выходит, здорово он разворошил заграничное болото своими разоблачительными статьями, если такого крупного ходока по его душу прислали!

— А правы-то мы оказались! — промолвил Кравчук. — Никогда не забуду, как свирепствовал Берия, узнав, что мы Чепиге жизнь сохранили. Гуманистами сопливыми нас называл. А в свете событий истории оказалось, что и такой рискованный гуманизм себя вполне оправдал.

— С лихвой оправдал, — согласился Загоруйко. — Мертвый Чепига был бы куда опаснее для нас и выгоднее для врагов, чем нынешний живой бухгалтер леспромхоза, порвавший со своим прошлым. — Помолчав, добавил: — Какие годы мы с тобой, Коля, пережили! Боже ж мой, как нам иной раз было трудно тогда дров не наломать. По острию ножа ходили...

— И не говори! — сказал Кравчук. — Иные ретивые демагоги требовали: раз объявился в селе бандит, давайте население в Сибирь, на высылку. А разве мог отвечать простой селянин за то, что мимо его хаты глухой ночью проскочил какой-нибудь залетный бандёр, да еще петуха себе прихватил на закуску? У бандита-то немецкий автомат, а у этого что — грабли или лопата.

— Подумаю я снова о тех трудных, послевоенных годах, — размышляет Загоруйко, — и мне радостно становится при мысли, что в той сложнейшей, запутанной обстановке большинство из нас оставались настоящими дзержинцами и не только карали неисправимых, но прежде всего, бесконечно рискуя, помогали выпутаться тем, кто забрел во вражеский стан случайно.

— К примеру — Кучма?

— Да разве один Кучма? А «Паранька»? Сколько интеллигенции решительно перешло на нашу сторону, почувствовав доверие к людям!

— Знаешь, почему сейчас каждый из нас, вот ты, Прудько или я, можем честно смотреть в глаза людям? В чем главная причина?

— Ну, тут много причин, — протянул Загоруйко.

— А я скажу самую главную, — вставая, несколько восторженно заявил Кравчук. — Потому что мы, контрразведчики, были прежде всего солдатами партии...

— И как это помогло нам в те годы, когда где-то рядом, в подполье, бродили такие вот «хмары» и «профессоры»,— сказал Загоруйко.

— Ты их, Ваня, только в один ряд не ставь, — возразил Кравчук. — Что такое «Хмара»? Бандитский солдафон, хитрый и ловкий мастер длинного ножа. «Профессор» был штучкой посложнее.

— Сколько ему, должно быть, стоил приход сюда,— проронил Загоруйко, поглядывая на дверь, за которой недавно скрылся Чепига. — Многое снова передумал он, идя к нам. По сути дела, этим приходом он еще раз расписался под своими статьями. Однако я боюсь, как бы теперь, неровен час, Оксиюк...

—...Не повел себя иначе по отношению к старому гимназическому приятелю?— угадывая мысль начальника райотдела КГБ, сказал Кравчук.

— Вот именно! Без перчаток! То, что нам подсказал Прудько, очень резонно, но давай и мы сами подумаем еще раз, как лучше уберечь Чепигу от таких новых визитеров,— решил Загоруйко.

— Итак, начинается новая комбинация, — расхаживая по кабинету, улыбаясь сказал Кравчук,— раньше он на нас охотился, засады устраивал, народ мутить пытался, а теперь мы с тобой, Иван Тихонович, будем его от беды оберегать. И чего только не случается в нашей беспокойной жизни, Ваня!

— А другой жизни я бы, Николай, и не хотел. Угас бы сразу, как фонарь, задутый ветром, или выл бы целыми ночами на луну от скуки...

... Мчится по дорогам Прикарпатья на синей «Волге» Василь Оксиюк. Свернул с шоссе на лесную дорогу и, когда стволы деревьев закрыли асфальт, быстро выскочил из машины. Порывшись в багажнике, он отвернул гайки, придерживающие иностранный номер машины, и вместо него привернул новый, советский номер.

...Он появляется за рулем машины с этим номером уже на улицах Киева. Оксиюк останавливает машину у будки с телефоном-автоматом, заходит в будку и, набрав номер, спрашивает:

— Это междугородняя?.. Скажите, когда работает Оксана Иванцив? Сейчас на смене? А как ей позвонить? Пожалуйста...

Терпеливо ожидает Оксиюк, прижав трубку и мимоходом следя за прохожими, что спешат по своим делам. Вот, быстро переговариваясь на ходу, шагает группа студентов. Разве может кто-либо из них предполагать, что рядом в будке автомата разговаривает по телефону зарубежный эмиссар?

Отозвалась в трубке Оксана Иванцив. Оживился Оксиюк и говорит:

— Я имею честь говорить с Оксаною? Добрый день! Кто я? Гость из Львова, который привез вам письмо от дядька. Где мы увидимся? Я еще никогда не был во Владимирском соборе. Там, говорят, отличный хор. Хочу послушать. Тогда там, у правого притвора, в восемь. Только захватите книжку, которую вам одолжил дядько.

...Идет вечерня во Владимирском соборе. Под его высокими сводами, украшенными рисунками Васнецова, поет церковный хор. Временами он замолкает, и тогда слышны голоса священников перед алтарем, правящих службу. Сняв шапку еще на улице, Оксиюк пробирается среди молящихся к правому притвору. Делая вид, что молится, он крестится, а сам разглядывает соседей. Наконец замечает у колонны

девушку в косынке с книжкой в руках. Приближается к ней, осторожно рассматривает название книжки, которую держит в руках девушка. Это модный предвоенный роман «Метелики на шпильках» («Бабочки на булавках»), которым некогда зачитывались сентиментальные галичанки.

Оксиюк остановился возле девушки. Он искоса разглядывает ее миловидное, но вместе с тем несколько порочное лицо. Поглядывая в сторону алтаря, как бы невзначай спросил:

— Простите, пожалуйста, но мне кажется, вы пели в церковном хоре в Онуфриевской церкви во Львове?

— Вы что, посещали ту церковь?—слегка вздрогнув, тихо спросила девушка, повернув к Оксиюку чуть раскосые, миндалевидные глаза.

— Пока жил рядом — так.

— На какой же улице вы жили?

— На Татарской, номер восемь.

— Я вас тоже припоминаю!—подавая Оксиюку руку, сказала Иванцив.

— Может быть, мы пойдем куда-нибудь, где посветлее?— предложил гость из-за океана.

...Летний ресторан, расположенный у обрыва над Днепром, с танцевальной площадкой, откуда открывается прекрасный вид на просторы Заднепровья. Неподалеку от танцующих сидят Оксиюк и Оксана, по кличке «Качушка», тоже некогда завербованная «Хмарой» и оставленная им на легальном положении. Она поднимает бокал с цимлянским, отпивает два глотка пунцового вина и тихо говорит, оглядываясь на соседний столик, за которым сидит компания подвыпивших молодых людей:

— А я уж думала, вы про меня совсем забыли.

— Как можно забыть такое очаровательное создание?

— Правда?—не скрывая того, что она польщена, переспросила Оксана.

— «Хмара» еще в позапрошлом году передал туда ваши координаты. Как же вам удалось переехать в Киев и устроиться на таком выгодном месте?

— Во Львове на автоматической станции я чувствовала себя неважно. В анкетах написала, что моих родных убили бандеровцы, и все боялась, как бы отдел кадров не обнаружил, что мой отец жив и служит священником. И вот, представьте себе, повезло. Приехал один инспектор отсюда, из Министерства связи. Когда он проверял нашу работу, я ему приглянулась. Заговорил раз, другой, потом пригласил в театр, в ресторан. Ну, знаете... Стала ему жаловаться, что трудно мне живется во Львове, боюсь, как бы не встретить случайно тех бандитов, что прикончили у меня на глазах родных. Слезу пустила. Ну, он поверил и вдруг говорит: «Переезжай, Оксанка,в Киев, на работу устрою, жить будешь у моих знакомых». Ну, я и потянула за эту нитку. Переехала, и все было, как он обещал.

— Как же Оксана его отблагодарила?

— Будьте деликатным,—засмеявшись, сказала «Качушка».—Самое лучшее—не задавать прямых вопросов.

— Он и сейчас работает там, ваш покровитель? В министерстве?

— К сожалению, нет. Его сняли за растрату. Второй год в тюрьме.

— Пребываете в одиночестве?

— Не совсем, — сказала Оксана, лукаво подмигнув.

— Смотри: папа дочку вином накачивает!—громко сказал за соседним столом какой-то верзила с модной прической, уставившись пьяными глазами на Оксану.

Василь Оксиюк перехватил его взгляд, недовольно поморщился и, стараясь говорить тише, спросил:

— Любите мужчин?

— А кто из нас их не любит? С вами я могу быть откровенна. Если бы можно было, я бы их ложками, как мед, ела. И совмещала бы приятное с полезным. От каждого ведь поклонника можно узнать что-либо интересное.

Даже видавшего виды Оксиюка заметно покоробил цинизм «Качушки», но, стараясь найти подходящий тон, он спросил:

— А кто же вам мешает есть их ложками?

— Жилищные условия. В коммунальной квартире не очень развернешься.

— ... Нет, это не дочка!—громко возразил долговязому соседу стиляга в рубашке с пальмами.—Просто бабец подцепил командировочного.

— Потанцуем? —снова поморщившись, предложил Оксиюк.

Они вошли в круг танцующих, и Оксиюк сразу повел Оксану подальше от стола, за которым сидела шумная компания.

— И вы мне тоже нравитесь,—призналась «Качушка», прижимаясь к Оксиюку.— Не так, чтобы старый, не так уж молодой, но симпатичный. А самое главное—деликатный. В прошлом году «Хмара» прислал ко мне за сведениями какого-то инженера Куцюрубу из Львова. Передала я ему записи тех телефонных разговоров, которые я подслушала в течение нескольких месяцев. Самые интересные разговоры передала. А он хоть бы спасибо сказал. Вышли из собора в университетский сад, сели на лавочку. «Ну, давайте, говорит, записи». Положил в карман, сказал «пока»—и все. А я ведь рискую все время...

— Куда же вы собираетесь уезжать отсюда?

— В Севастополь. Там у меня жених тральщиком командует.

— Жених?—заинтересовался Оксиюк.—Вы что, бывали в Севастополе?

— Нет, Вовка приезжал сюда дважды в отпуск к родителям. Его отец на заводе «Арсенал» начальником цеха.

— Вы его любите?

— Когда девушке исполняется тридцать, о любви рассуждают меньше, чем обо всем другом. Начала я просто, ради спорта, и не думала...

— О чем же рассуждают?

— Надо устраивать семью, свой дом, надоела коммунальная квартира, ну, а Вовка хорошо зарабатывает. Он капитан третьего ранга и так ничего хлопец, ревнивый, правда, сильно. Ну, а кроме того,—и тут «Качушка» подмигнула Оксиюку, как своему давнему сообщнику,—вот там-то я лучше сумею совместить приятное с полезным...

— Например?..

— Ну, будто не понимаете! Севастополь — военно-морская база... Если я буду там жить...

В это время танцующий с выкрашенной до синевы девушкой долговязый верзила, стараясь быть элегантным, незаметно для своей партнерши послал воздушный поцелуй Оксане. В свою очередь «Качушка» показала ему язык.

— Кому вы показываете язык?—насторожился Оксиюк, не понимая в чем дело.

— Да тот длинный, что рядом с нами сидит, поцелуй мне послал. Хамье!— объяснила «Качушка».

— Боюсь, что эти ваши киевские стиляги уже от нас не отстанут,— сказал Оксиюк.— А мне хотелось поподробнее посоветовать вам, как устроить свою семейную жизнь в Севастополе.

— Слушайте, а не поехать ли нам куда-нибудь за город, на природу? Завтра я выходная. А у вас машина. Я знаю прекрасные места. Лес, река рядом, и машина там подходит как раз к воде.

— Маленький пикник?— недвусмысленно прижимая к себе Оксану, сказал Оксиюк.—Ради спорта, да? Поедем...

... Машина, которую ведет Оксиюк, мчится по песчаной дороге возле низенького сосняка за Броварами, и Оксиюк, крепко держа в руках баранку, говорит резко, повелительно:

— Особенно нас интересуют подводные лодки. Идите на все, чтобы знать о них самую, казалось бы, незначительную подробность. Муж будет в море — пускайтесь на флирт с теми офицерами, что служат на подводных лодках. С вашими данными вы можете развязать язык самого скрытного из них. Ходите на все вечера в Дом офицеров. Вы стильно танцуете и будете иметь успех. Собирайте факты, не проявляя к ним видимого интереса. Зевайте, когда вам рассказывают. Играйте пустышку, легкомысленную бабенку, и никогда не сосредоточивайте своих усилий на каких-либо определенных сведениях, которые вы, по вашему мнению, должны получить от севастопольских моряков.

— Ну, а если...

— Тише, я не закончил мысль. Был один такой мудрец-дипломат, Талейран, у французов. Он говорил своим молодым дипломатам: «Главное—поменьше рвения». Чем тише вы будете ехать там, по берегу севастопольской бухты, тем дальше будете. И, знаете, я добьюсь того, что каждая ваша ценная информация из Севастополя там, в Мюнхене, будет хорошо оплачиваться. И никогда ничему не доверяйте: ни предлагаемой дружбе, ни открытой враждебности, ни кажущейся достоверности сообщений, ни внешней бесполезности тех сведений, мимо которых вам захочется пройти. Военно-морское дело вам никогда не изучить, но может статься так, что из сведений, которые вам покажутся малозначительными, наши специалисты добудут подлинные алмазы.

Из наплыва возникает берег реки в сосновом лесу. Пикник, придуманный «Качушкой», в полном разгаре. На пестрой скатерти, расстеленной у берега под высокой сосной, стоит недопитая бутылка армянского коньяка, пустая бутылка из-под «Закарпатского», опорожненные банки консервов. Василь Оксиюк в трусах и «Качушка» в купальном костюме лежат рядом, на пледе.

Она лениво перебирает пальцами обильную, уже седоватую растительность на загорелой груди Оксиюка и говорит:

— Какой ты еще сильный... Вот бы не подумала! И мохнатенький. А жена у тебя есть там, на Западе? Хотя все равно не скажешь. Все вы, когда надо,—холостяки.

— А мы у вас — всегда вторые. Первым был какой-нибудь вояка, которого убили немцы. Но ты— не в счет. Сама призналась, что ела бы нас ложками. Люблю откровенность.

— Скажи, Василю, а это разрешается... Ну, такому, как ты... шефу со своими подчиненными?

— Кто узнает? Эта река да сосны?—лениво потягиваясь, сказал Оксиюк.

... И как гром с ясного неба, из-за кустов раздается голос капитана милиции. За ним подходят переодетый старшим лейтенантом милиции Паначевный и майор Загоруйко.

— ...Еще мы узнаем, господин Оксиюк.

ПОЕЗДКА К СОННОМУ УРОЧИЩУ

... Солнечное, погожее утро в Карпатах.

Шумит, как и встарь, быстрый Прут, гоня свои холодные воды на скользких голышах под набережными Яремче. И в шуме горной реки возникает голос:

НА СМЕНУ УДИВИТЕЛЬНО ТЕПЛОМУ И ДОЖДЛИВОМУ ЛЕТУ МЕДЛЕННО ПРИХОДИЛА В КАРПАТЫ ПРОСЛАВЛЕННАЯ ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ. И ЕЩЕ ЗАДОЛГО ДО ТОГО КАК СБРОСИЛИ ГЛЯНЦЕВИТУЮ ЖЕСТКУЮ ЛИСТВУ СЕРОСТВОЛЫЕ КРАСАВЦЫ БУКИ И ОРЕХИ, ОТОВСЮДУ ИЗ ВЛАЖНОЙ ЗЕМЛИ ПОЛЕЗЛИ К СОЛНЦУ ГРИБЫ. ДАВНО НЕ ПОМНИЛИ СТАРИКИ ТАКОГО ОБИЛИЯ ГРИБОВ, КАК В ЭТОТ ГОД. И ТРУДНО БЫЛО УСИДЕТЬ ДОМА В СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ КАЖДОМУ ГРИБНИКУ.
ЦЕЛЫМИ ПАРТИЯМИ ВЫЕЗЖАЛИ ПО ВОСКРЕСНЫМ ДНЯМ ЗА ГРИБАМИ ПОДАЛЬШЕ В ГОРЫ ЖИТЕЛИ ЯРЕМЧЕ..

... Поросший травой и подорожником широкий двор тещи Чепиги Катерины Боечко. Подросший Тарас пытается прокатиться по двору на добродушной черно-белой карпатской овчарке, но пес, поворачивая к своему мучителю миролюбивую морду, не испытывает большого желания стать лошадью.

В это время к низкой изгороди подкатывает грузовик, наполненный грибниками. В руках у них — сплетенные из лозняка кошелки, ведра, другая грибная тара.

Мы видим в кузове многих наших старых знакомых: Березняка и Тоню Маштакову, бывших «ястребков»—машиниста Букшованного, Зенона, Панаса; они окружают своего давнего командира, одетого в штатское, Паначевного. Возле Тони Маштаковой стоят переехавшие в Яремче Богдан Катамай и его жена — учительница Мирослава. Рядом с ними, держа в руке сплетенную из березового лыка кошелку, прижался их чернявый хлопчик Кость.

Как раз в это самое время овчарка, сбросив со спины оседлавшего было ее Тараса, помчалась с лаем к воротам.

Падает озадаченный Тарас, поднимается, потирая ушибленную спину.

— Где тато, козаче?—смеясь, спрашивает хлопчика Паначевный.

— Поихалы до Станислава!—отвечает хлопчик.

Выходит на крыльцо мать Тараса.

— Добрый день, Дзюнко,—здоровается Паначевный. — Муж где?

— Добрый день,—вытирая о передник руки, откликается Дзюнка.—Поехал в Станислав, руку лечить. Там до физиотерапии, говорят, какой-то новый аппарат привезли знаменитый... «Бернал» называется. Может, избавит его от боли?

— Жаль,—сказал Паначевный. —А я хотел Тымиша Степановича с нами забрать по грибы. Едем в одно место, где грибов пропасть, одни белые...

— Возьмите меня, если тата нет,—отзывается Тарас, с нескрываемой завистью поглядывая на Костика Катамая, что, как заправский взрослый грибник, держит в руке большую корзину.

— Ну что ж, возьму,—говорит, оглядываясь по сторонам, Паначевный, — только если мама позволит.

Помедлив, Дзюнка сказала:

— Пускай едет... Только чтобы за взрослых держался, чтобы холера какая в Черном лесе не зацепила...

— А я его возьму...—решает Тарас, показывая на пса.—Можно собаку мою в машину посадить?

— Как же ты теленка такого в кузов втащишь?—замечает Катамай.

— Доски поставлю, и он по доскам сам пойдет. Я его уже и по крыше водил!

— Ну как, отпускаете казака?—спрашивает Паначевный.

— Нехай едет,—сказала Дзюнка.

— Тогда давайте ему тару для грибов. Говорю вам: грибов — сила,—отозвался Паначевный и открыл задвижку заднего борта.

...Пока Дзюнка выносила из хаты две кошелки, Тарас приспособил у грузовика доски, и, подталкиваемая его руками, собака кое-как вскарабкалась в кузов... Залез туда и Тарас. Подавая ему кошелки, Дзвонимира сказала:

— Но смотри, не отбивайся от старших! Я тебя знаю...

Полянка вблизи Сонного урочища. Рассредоточившись редкой цепью, как во время облавы, медленно идут по желтеющей земле грибники. Только уже не автоматы и винтовки в их руках, а мирные кошелки и эмалированные ведра...

Виляя хвостом, радостный оттого, что вырвался на лесные просторы, шныряет под кустами Рябко. Вот он задержался у огромного красавца мухомора и облаял гриб, поглядывая на хозяина, бредущего позади.

— То поганый гриб, Рябко,— сказал собаке Тарас.—Но если есть мухоморы, то рядом должны быть белые... Ага, вот, гляди...

Крепкие, пузатые боровички с коричневыми бархатными шапками выглянули из-под березового кустика. Подбирает их Тарас, бросает в лукошко, и все больший грибной азарт охватывает мальчика. Высокие подосиновики-красношапки, черноголовые козари-подберезовики и самые благородные — белые то и дело возникают у него на пути, и, охваченный желанием собрать их побольше, мальчик постепенно отбивается от цепи грибников.

Мальчик вышел на полянку, где некогда бандиты допрашивали Юрия Почаевца. Густой, пожухлой травой обильно заросла лужайка, а под буком, где кончали Почаевца бандеровской «удавкой» бандиты «Хмары», теперь воздвигнут скромный обелиск. На нем строгое, мужественное лицо Почаевца, а ниже высечена надпись:

Вірному сину України
геологу ЮРІЮ ПОЧАЄВЦЮ,
що трагічно загинув на цій землі,
дбаючи про добро для радянського народу,—
Батькі, друзі, знайомі...

И алюминиевая ограда, и недавно положенные под обелиском белые хризантемы, и содержащаяся в порядке могила дают понять—нет, не забывают люди погибшего здесь геолога.

Прочел надпись на обелиске Тарас, пошел дальше... То и дело подбирает грибы...

Поиски грибов приводят мальчика на берег того самого горного ручейка, где некогда заметили его исчезнувшее течение геологи Березняк и Почаевец. Мальчик перепрыгнул поточек и увидел вверху под корнями высокого бука прекрасный белый гриб. Подсвечиваемый косыми лучами солнца, он гордо стоит над склоном обрыва, вырастая из мшистого клочка унавоженной, жирной земли. Мальчик ползет вверх, к желанному грибу, цепляется за кустарники и вдруг срывается.

Проехав на животе несколько метров, он... проваливается в бывший бункер «Хмары». Лукошко вырвалось у него из руки. Грибы высыпались, катятся вниз, часть их подхватывает быстрое течение. Плывут по горной речушке подберезовики, красношапки...

— Мамо-о-о! Спасите!—приходя в себя, закричал Тарас, стараясь задержаться на поверхности, и звенящий его голос прокатился над обрывом Черного леса. Овчарка бросилась к мальчику. Она ластится, лижет щеки, волосы Тараса, но ничем ему помочь не может.

...Услышали наверху звенящий детский крик, а затем тревожный лай Рябка Паначевный, Березняк, другие грибники. Переглядываются.

— Будто кричал кто-то?—спрашивает Паначевный Березняка.

Оглядывается геолог, бледнеет и говорит:

— Тарас отбился!.. Боже... В том месте...

— Неужели, «Смок»?!—воскликнул Паначевный и, выхватив из кармана маленький браунинг, крикнул: —Пулей туда, хлопцы!..

... Как и встарь, во время облав на бандитов, мчатся за ним бывшие «ястребки», бросают кошелки, ведра с грибами... Сыплются камни у них из-под ног, трещит валежник, ломаются кусты...

... Паначевный подбегает к Тарасу и, стараясь не обрушить вниз соседние, надо полагать, тоже прогнившие балки старого бункера, за руки вытаскивает мальчика из нежданной западни.

Плачет Тарас. Сдерживая слезы, говорит:

— То берлога якась... Наверное, зверь какой-то в ней зимует...

— Зимовал когда-то,—смеется Паначевный.—А теперь отвадили...

— Это хитрая берлога, Тарас. Гроб для живых!—сказал Березняк и, дернув засохшую елочку, открыл потайной люк, ведущий вниз.

— Если хочешь, спускайся вниз и осмотри эту берлогу,—предлагает Паначевный. Подмигивая Березняку, он протягивает Тарасу коробок спичек.

— Я не хочу, — отскакивает мальчик от загадочного, все еще непонятного ему подземелья.—Тут, на солнце, куда лучше...

М. ЗАК

Строитель жизни

О действенной природе нашего искусства

В искусстве, как, впрочем, и в науке, открытия случаются не часто. Каждый фильм мы готовы встретить с надеждой, но далеко не каждый фильм способен ее оправдать. А разве менее важны, чем результаты, сами поиски, их направление, фронт, интенсивность?

Культ личности был враждебен природе художественного творчества. Поскольку истины оказались заранее перечислены, суждения о жизни продиктованы и пронумерованы, открытий в искусстве не требовалось. Художнику была уготована роль популяризатора. Однако вопреки культу личности животворный процесс о т к р ы т и я м и р а, запечатленного в словах, звуках, красках, не прекратился в советском искусстве. Признавая это, нам незачем преуменьшать нанесенный ущерб. Потери были не только в прошлом — они есть и в настоящем. Чем, как не последствием культа личности, можно объяснить еще существующий тип художника, который озабочен лишь одним: якобы «образным» оформлением и передачей зрителю суммы всем известных представлений о жизни. Эта «сумма» накоплена не им. Он только ее торопливый раздатчик. В результате исследование действительности заменяется поверхностным описанием, неповторимая интонация первооткрывателя переходит в привычную скороговорку художника-всезнайки. О чем речь? О бригадах коммунистического труда? Белые халаты, красный вымпел, совместные хождения на лыжах и на «Анну Каренину», неуловимый брак в виде «микротрещин» и явный подлец, раскрывающийся так же легко, как его курточка на молнии, женщина, сброшенная с откоса или брошенная с ребенком, шефствующая над ней бригада, попытка хорошим коллективом заменить одного плохого спутника жизни... Называются такие фильмы по-разному: «Наследники», «Годы девичьи» или «Конец старой Березовки».

Вернемся на дорогу большого, настоящего искусства, где чувство нового является результатом осмысления действительности, где художественная истина — это процесс, а не готовый вывод из него. Здесь есть свои ориентиры. Первым из них мы называем Программу Коммунистической партии Советского Союза, принятую XXII съездом. Программа, как чертеж близкого коммунистического будущего,— сама величайшее открытие современности. Но она еще открывает каждому и всем путь поисков. Если «художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека», то есть станет для людей одной из первых потребностей, то какое же качество приобретает это «художественное начало» внутри самого искусства? По-видимому, речь должна идти о революционном скачке в сознании мастеров. Условия для него есть, и среди них главное — революционно изменяющаяся действительность.

Требование к искусству быть великой преобразующей силой идет от жизни. Смысл этого требования гениально вскрыт еще в знаменитом тезисе К. Маркса: «Философы лишь различным образом о б ъ я с н я л и мир, но дело заключается в том, чтобы и з м е н и т ь его». Значение этих слов непреходяще и одинаково революционно для любой области общественной жизни. Мысль К. Маркса может служить сегодня великолепным э с т е т и ч е с к и м критерием. Художник только объясняет мир или, объясняя, в то же время изменяет его, заражая зрителей волей к действию? От ответа на этот вопрос зависит многое, а прежде всего — позиция самого художника.

...Называя свою картину «Прощайте, голуби!», Я. Сегель не случайно поставил в

конце восклицательный знак. В журнальных и газетных статьях его, как правило, опускают. Это ошибка. Восклицательный знак здесь необходим. Не только потому, что фильм достоин восклицаний — сама интонация художника похожа на возглас очень юного человека, который вдруг увидел, что небо — высокое, дома — белые, девушки — красивые, дороги — дальние. Герой фильма Генка живет в особом, экранном мире, где ему подвластны шумная стая голубей и кричащая стайка мальчишек, солнечные лучи и солнечные зайчики, прошлое в виде музейного каменного топора и будущее, куда он отправляется на грузовике.

Трудно не поддаться обаянию этой очень молодой, светлой от солнца и любви картины. Но раз Генка живет в таком чудесном мире, хочется однажды построже обойтись с ним. Как с балованным, хотя вырос он без отца и без достатка. Генка балован автором.

Удовольствие жить под высоким небом, среди белых домов и красивых девушек герою достается за весьма скромную цену. Ее даже можно выразить в цифрах. Надо только вспомнить, сколько вымогал у владельцев квартир работник «Киевгаза» Михаил Сергеевич, — ходивший с ним в паре Генка отучил его от этой вредной привычки. Жизнь героев на экране, как и наше существование в реальной действительности, слагается из обязанностей и прав. Помимо кратковременной, но успешной борьбы со взяткой Генка совершает ряд других поступков: он тушит пожар, вступает в комсомол, находит невесту. Тушение пожара на экране выглядит героически лишь при условии, если сама необходимость в таком поступке не является истинной и единственной причиной пожара. Вступление же в комсомол и девушка Таня вновь относятся не к числу обязанностей, а скорее к числу прав героя.

Уместно ли здесь это нудное перечисление обязанностей и прав, когда история Генки рассказана «с улыбкой», когда весь фильм лирически условен? Он немножко похож на условный, ненастоящий, будто нарисованный «Музей человеческого гения». По его залам бродят Гена и Таня, взявшись за руки и изредка целуясь. Неужели вам нечего ответить на Генкин вопрос: «А вы что, никогда не хотели на край света?» В самом деле, даже неловко задать самому герою один вопрос, а задать его нужно: «Созревший для любви, Генка, неужели не дорос ты до настоящего дела, чтобы оправдать свое появление на экране?»

Если перейти от диалога на скучную критическую прозу, то, по нашему мнению, герой и окружающий его мир в фильме «Прощайте, голуби!» связаны между собой лишь автором. С немалым умением и выдумкой сотворенный режиссером мир преподнесен герою в качестве подарка. Несмотря на всю кинематографическую динамику, экранный мир кажется застывшим в своих красивых очертаниях. Финальный отъезд героя на целину, едва ли не бегство его в то самое «завтра», где он обещает «стать человеком», как будто сегодня и на асфальте у нас нет причин и поводов к изменению действительности.

Генка по природной скромности не сумел объясниться с Таней, зато весь фильм выглядит как объяснение в любви. Это много и мало. Много потому, что объяснение полно настоящего лирического чувства и выгодно отличается от тех кинообъяснений, которые скорее походят на свидетельские показания, хотя и называются без ложной скромности «Люблю тебя, жизнь!». Мало потому, что это все же объяснение, талантливое и радостное, но не призыв к изменению мира в сторону будущего. Ведь будущее — всегда лучшая сторона...

Но вот второй фильм, похожий на первый домами-новостройками и возрастом героев. Только его название оканчивается знаком вопросительным — «А если это любовь?» В самом деле, а если это-то и есть любовь, когда художник не балует своих героев, когда он ставит перед ними (и перед зрителями) настоящие вопросы, требуя ответа, который, увы, не подсмотришь в конце учебника, хотя ты и школьник? И. Ольшанский, Н. Руднева и Ю. Райзман тоже не рассчитывают на чью-либо подсказку. Они пытаются добыть ответ сами. Он нужен им для борьбы с подлым и цепким злом — мещанством.

У нас есть немало средств для искоренения многоликого мещанства — милицейский свисток, судебный протокол, витрина «Не проходите мимо», газетные статьи и фельетоны, гнев и возмущение общественности. Но далеко не во всех случаях жизни они вполне пригодны. Например, если речь идет о вашей матери. Именно о вашей. Ну-ка, ткните ей в лицо красную повязку дружинника...

Ксеня из фильма «А если это любовь?» не смогла. Она оборвала бантики, нашитые матерью на новое платье — сразу, машинально, лишь только взглянула на себя в зеркало,

хотя до этого долго плакала. Если бы мещанство ограничивалось бантиками! Но вот оно придало уродливую форму материнской любви. Потребовалось срочное вмешательство искусства.

Это фильм-диспут. Авторы оперируют судьбами героев как доказательствами. Художники не скрывают полемической заостренности своего выступления с экрана. Им важно вызвать спор: из кинематографических аудиторий он перекинется в жизнь. Они не щадят себя, оставляя незащищенными некоторые сюжетные положения — во многом условные, заданные. Но они не щадят и других. Порой контрасты «черно-белого» непривычно режут глаз: чистые окна новых домов и неопрятная баба с тазом, ночные огни праздничного салюта и белое лицо сползающей вниз по стене Ксени, и как образ — черный квадрат доски и меловые линии букв «Ксеня отравилась».

Можно было, вероятно, оставить мать в покое и выбрать в качестве доказательства тетку или там бабушку. Но художники, кровно заинтересованные в том, чтобы их фильм оказался наиболее действенным, преднамеренно сделали своих героев родными по крови и чужими по духу. Лишь в устах матери фраза: «А любовь-то, это, по-твоему, что?.. Только что красивым словом называется...» — могла вызвать отчаянный порыв девушки.

Н. Федосова играет не просто слепую материнскую любовь. Ее чувство — ее мировоззрение, которое она пытается внушить дочери. И Жанна Прохоренко играет не просто молоденькую девушку, заблудившуюся между любовью и стыдом. Ценой собственных чувств, мыслей, поступков ее героиня поверяет жизнь: опытным путем, едва ли не кончившимся трагически, она опровергает и утверждает. Авторы не спешат на помощь со своими объяснениями. Они доверяют героине и зрителям. Может быть, излишне? Ведь Ксюша решилась на страшное. Существует мнение, что представленная в фильме «триада» мещанства — мать, учительница, баба с тазом — гораздо сильнее, чем пара десятиклассников, которые хотят быть вместе, толком еще не зная, от любви ли это или от длительного сидения за одной партой. Такое мнение есть. Есть в фильме и немало других поводов для спора. Оперируя письмами зрителей, можно очень легко доказать «похожесть» фильма на жизнь и так же легко ошибиться. Дело здесь не в отдельных фактах или фактиках, надерганных из жизни. Дело — в позиции художников. Она традиционна для нашего искусства, если вспомнить, что в картине Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Урок жизни» аспирант Костя называл русскую литературу «литературой вопроса» («Что делать?», «Кто виноват?» и т. д.). С другой стороны, эта позиция самостоятельна и выражается прежде всего в самостоятельности героев на экране.

Вот последний кадр: Ксеня и Борис расходятся в разные стороны: им многое надо понять, чтобы снова быть вместе. А будут ли? Герою «Прощайте, голуби!» помимо прочего был выдан для отъезда быстроходный транспорт. Герои «А если это любовь?» идут по земле пешком. Они не так уж быстро достигнут цели, но зато по дороге узнают о жизни многое. Хорошо, что они ходят пешком.

Вероятно, фильм «А если это любовь?», который будоражит сознание и чувство зрителя больше, чем иная сотня лекций «О любви и дружбе», заслуживает быть названным в числе не объясняющих, а изменяющих действительность произведений искусства, потому что он побуждает к мысли и действию.

Среди фильмов, посвященных молодежи, выделяется, с моей точки зрения, своеобразным замыслом «Горизонт» Г. Бакланова и И. Хейфица. Грузовик с ребятами и девчатами из десятого «А» останавливается на целине. Здесь нет ничего неожиданного. Это из жизни взятый факт. Но позиция авторов самостоятельна. Древняя земля, поросшая седым ковылем, обладает особой плодородной силой — на целине должна взойти новая человеческая поросль. Раскрыть изменяющийся в труде облик советского молодого человека не менее важно, чем попытаться художественно объяснить целину, исходя только из количества поднятых гектаров и собранных пудов хлеба.

Очертания коллективного образа фильма — десятого «А» — гибки и подвижны. Он то распадается на отдельные пары или индивидуальности, то вновь выступает в виде собранной группы ребят и девчат, спаянных школьной дружбой и объединенных на экране некоей общей психологической композицией. По-разному проявляются в каждом из героев схожие оттенки чувств и мыслей: тревога, скрытая в уверенности; романтика, маскирующаяся под скепсис; ребячья тоска по дому, рождающая задор. Знакомый по другим фильмам целинный быт приобретает

здесь особую «первичность», благодаря тому что авторы тщательно разрабатывают самый момент встречи героев с незнакомым — будь то каменная баба, раскаленный солнцем трактор или любовь. Мастерство создателей фильма видно не только по сыгранной Ю. Толубеевым роли директора совхоза, но даже из того, как снят обычный стол. Сколоченный из длинных досок и врытый в землю, он послужил для И. Хейфица поводом к интереснейшей композиции: оказывается, можно, расставляя на столе посуду, интервалами между тарелками отмечать скачки, паузы, все перипетии нелегкого, но обязательного разговора юноши и девушки. И чем дальше развивается действие, увлекая маленькими открытиями, тем нетерпеливее начинаешь ждать главного открытия: как же взошла на целинной земле юность? Разделяя замысел авторов, нельзя требовать, чтобы с экрана предстал преображенный и поделенный на гектары пашни лик земли. Но лицо человека, преображенное целинной новью, было прорисовано...

На мой взгляд, в фильме произошла ошибка двух масштабов — среды и характеров. Целина оказалась слишком обширным плацдармом для развития действия, которое могло бы свободно уместиться вокруг длинного стола. Надо ли напоминать основные моменты действия: разлуку класса с вожаком, а самого юноши — с излишним самомнением и случайной любовью?

На экране горизонт отмечен огоньками идущих тракторов. А как нужны другие ориентиры, чтобы внутренней значимостью характеров, сознания, дел молодежи приблизить к нам далекую линию горизонта! Ведь это можно совершить только в искусстве — в жизни горизонт недосягаем. Но мир на экране существенно не изменился, и даль осталась далью. Настоящий герой— ищущий посланец ищущего художника.

Всеволод Пудовкин, умудренный опытом империалистической войны, плена, событий времени, человек, прошедший к 1925 году большую и нелегкую школу жизни, когда ставил фильм «Мать», руководствовался, по его собственным словам, идеей «п о л ю б и т ь р е в о л ю ц и ю». Ее живой участник и свидетель, он как художник впервые открыл для себя революцию в «Матери» и именно поэтому открыл революцию для миллионов зрителей. Сегодня, когда идея дальнейшего революционного преобразования действительности обрела конкретность программы построения коммунизма, уместно еще раз вспомнить эту превосходную формулу В. Пудовкина. Она проста при чтении, но требует от художника полной духовной самоотдачи при решении. Вероятно, столь же проста и конкретна формула ищущего героя. Совсем не обязательно, чтобы каждый раз он искал места в жизни. Герой может искать хлеб и гвозди, а найти, как коммунист Василий Губанов, место в истории.

Ищущие герой и художник утверждают на практике метод художественного познания мира наряду с научным. В это «наряду» недавно верилось с трудом. Еще свежи воспоминания о некоторых биографических фильмах, где иной раз подлинный материал великих научных открытий вступал в неразрешимое противоречие с «неоткрытием» в художественном облике картин. Легко понять, как много ждали от фильма «Девять дней одного года» Д. Храбровицкого и М. Ромма.

Кому, как не этому фильму, чей материал — научное познание мира, реабилитировать в полной мере художественное познание? Аналогия напрашивается сама собой, подсказанная задорным двустишием о «лириках» и «физиках». Редкое стечение обстоятельств, выбранных авторами, предоставило им возможность пройти вслед за героями по пути научного поиска, чтобы совершить художественное открытие.

Что касается научных открытий, то первое— возвестило о себе зловещим воем сирен: на экране — получивший смертельную дозу облучения ученый. Авторы подвергают себя жестокому испытанию. С первых же кадров зритель должен поверить, что человек, обменявший свою жизнь на открытие, может быть счастлив. Если поверит — есть художественное открытие... И оно в самом деле есть. Процесс открытия зафиксирован актером Н. Плотниковым с точностью ученого: летящий абрис фигуры, поток новых мыслей, нетерпеливый поиск карандаша и неожиданная острая горечь, отрешенность, долгий взгляд в себя, безличная форма обращения к окружающим. За несколько минут по экрану искусными «самописцами» (их не перечислишь — и это все, что отличает художника от нехудожника) прочерчена кривая человеческой жизни. Научное открытие увидено, понято, сыграно, как счастливый миг р о ж д е н и я. Рождения нового. Тогда послед-

няя точка кривой, не перестав быть трагической, не стала знаком бессмысленного конца.

Второе открытие, вернее — «событие» (как называют его герои), вытекает из первого. Это очень важно. Связь между ними — словно звено в цепной реакции поисков. Художественная структура фильма начинает походить на широко известный в науке процесс. Исчезнувший с экрана образ наследуется другим, неумирающая мысль переходит от умирающего к его ученику. Для Гусева трудности не начинаются — они в самом акте передачи: вместе с мыслью он получает определенную дозу рентгенов. Начинается его отрезок пути. Надо успеть до конца. Шаг в сторону — непозволительная роскошь. В итоге весь путь оказывается «шаг в сторону». Цель еще впереди. Чтобы достичь ее, надо жить. Гусев ложится на смертельно опасную операцию, исход которой может стать новым открытием — третьим. В фильме его нет, есть предчувствие, но цепная реакция поисков продолжается.

Конечно, сходство между научным и художественным освоением мира использовано авторами по принципу «как будто». С искусства другой спрос, чем с науки. В конечном итоге наука вправе отвлечься от конкретной человеческой личности, искусство — никогда. Побочная для науки тема — что стоит человечеству то или иное открытие— является существенной для искусства. Этот философский аспект не мог не присутствовать в фильме «Девять дней одного года». Он-то и дает, по нашему мнению, некоторые основания к спору с авторами. Естественно, к спору не «вообще», а исходя из интересующей нас проблемы.

Суть образа Гусева выражена авторами с неумолимой прямотой: он намерен добыть для людей сказочную энергию. В первую очередь — для людей, строящих коммунизм. Гусев может забыть себя, но не идею революционного преобразования мира. Природа характера героя как советского человека выявлена на экране отчетливо и ясно. Гусева отличают от мифологического титана Прометея обычные человеческие чувства дружбы и любви. А. Баталов не был бы А. Баталовым, если бы не сумел их передать в образе. И все же...

Закрыть телом вражескую амбразуру — для этого нужно одно мгновение, в котором уместится вся ранее прожитая жизнь. Подвиг ученого не обычен — он растянут во времени. Это путь восходящего мужества. Путь Гусева спрямлен авторами и актером — мера жестокости героя по отношению к самому себе равна на всем протяжении фильма. Никому не надо объяснять, какова социальная и психологическая природа этой «жестокости». Но героизм также подвластен общим законам движущейся жизни, и в одном человеке, в одном характере он претерпевает качественные изменения. У Гусева—Баталова был его учитель, сыгранный Плотниковым, а у авторов перед глазами — их собственный пример особой «текучести» героизма в пределах одной человеческой жизни и одного характера героя.

Когда во время войны вышел фильм Е. Габриловича и М. Ромма «Мечта», зритель впервые услыхал с экрана слова о людях, которые «переставляют человечеству ноги». Спустя двадцать лет Михаил Ромм поставил об этих людях фильм. Его связи уходят не только в прошлое, но и в будущее. «Девять дней одного года» — первая попытка открыть в мире художественном современный мир научных поисков. Объем фильма во много раз превышает небольшую его часть, выделенную нами лишь в качестве еще одного примера художественного познания действительности. Степень глубины и активности этого познания выявить нелегко, даже рассматривая уже сложившееся произведение искусства. В процессе его создания перед художниками стоят неизмеримо более трудные задачи. Нельзя не согласиться с Н. Погодиным: «Открыть героя — вот вечная загадка и самая светлая задача для писателя, если он способен ставить перед собой святые задачи».

Вероятно, когда Н. Погодин писал эти слова, рядом на его столе лежала рукопись пьесы об Эйнштейне. Образ одного из первооткрывателей в науке, чьи труды изменили облик мира, — вдохновляющий пример для любого художника. Хорошо бы поставить фильм об Эйнштейне. Среди ста с лишним других он выйдет на экраны в 196... году. А остальные фильмы, посвященные жизни обычных людей? Они больше всего волнуют нас. На экране обычные люди становятся киногероями. У одних это звание можно легко сменить на «персонаж», у других не не сменишь — они герои в прямом смысле слова. Таких должно быть большинство. Для этого есть все основания, и все они заложены в нашей героической современности.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

С. ФРЕЙЛИХ

«Воскресение». Серия первая и серия вторая

I

На экране все чаще возникают образы Толстого. «Казаки». Потом «Воскресение» *. Теперь экранизируется «Война и мир». Многие из проблем, поставленных Толстым, история разрешает только сейчас, во второй половине XX века. Толстой оказывается современным, ибо социализм берет на вооружение его идеи о высоконравственной личности. В нашей программе построения коммунизма сказано: «Коммунистическая мораль включает основные общечеловеческие моральные нормы, которые выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками».

Толстой нам близок, ибо показал, что высокая нравственность сохраняется лишь в людях труда и что аристократизм, бездеятельность неизбежно опустошают человека и он за свою бездеятельность должен быть наказан.

Толстой хотел показать воскресение Нехлюдова, погубившего Катюшу Маслову и в поисках спасения обратившегося к Евангелию, а показал воскресение Катюши, которая в финале уходит с народовольцами.

В столкновении художника и моралиста победил художник. Победа пришла не случайно. Вспомним, как Толстой настойчиво менял композицию романа. Приступая ко второй редакции, он записывает в дневнике: «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресение»: ложно начато... Я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они — предмет, они — положительное, а то — тень, то — отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начинать с нее (то есть с Катюши)».

Какой поразительный пример взаимосвязи композиции и идеи произведения. Идея подсказывала композицию, и при этом сама идея, мысль выкристаллизовывались в процессе поисков композиции и разработки фабулы.

Выясняя мотивы поступков Катюши и Нехлюдова, Толстой нарисовал два мира и столкнул их в сценах суда над Масловой: Катюшу судили люди, виновные в ее трагической судьбе.

Перед взором читателей проходит неповторимая галерея разнообразнейших типов судей, присяжных, жандармов, тюремщиков, чиновников, аристократов, и, чем они реальнее, жизненнее, тем лучше удается Толстому показать самое страшное: обычность, повседневность преступления этих людей против народа. Но Толстой не был бы Толстым, если бы показал лишь то, что эти люди плохи. Он показал большее: эти люди не могут быть хорошими, поскольку они обслуживают систему буржуазного строя.

Произведение Толстого подводило к мысли об исторической неизбежности революции. Поэтому когда его же Нехлюдов ищет для себя другого пути, он входит в противоречие с художественной правдой романа, здесь герой фальшив, ибо ищет выхода из мира зла на пути непротивления этому самому злу.

Историческая и художественная правда — в образе Катюши. В изображении ее Толстой предельно диалектичен. Проведя Катюшу через крайнюю точку морального падения и этим исчерпав драматизм обра-

* Первая серия. Сценарий Е. Габриловича при участии М. Швейцера. Постановка М. Швейцера. Оператор Э. Савельева. Художник Д. Виницкий. Композитор Г. Свиридов. Звукооператоры В. Попов, Н. Гордон. «Мосфильм», 1960.
Вторая серия. Сценарий Е. Габриловича. Постановка М. Швейцера. Оператор С. Полуянов. Художник А. Фрейдин. Композитор Г. Свиридов. Звукооператор В. Попов. «Мосфильм», 1961.



«Воскресение». Т. Семина — Катюша Маслова

за, он открыл возможность нравственного возрождения героини открыл, неистребимую человечность народа. Именно Катюша должна была появиться на первой странице романа вслед за рассуждениями писателя о том, что, как ни старались люди изуродовать землю и уничтожить все живое, весна все-таки пришла. Маслову выводят из пропитанного тифозным воздухом острога; ступая, она едва не задевает сизяка, и тогда «голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром».

Так выходит на «предмет» своего повествования Толстой.

II

Драматургию фильма «Воскресение» сценарист Е. Габрилович и режиссер М. Швейцер стремятся подчинить внутреннему движению романа.

Как и в романе, после изображения Катюши в тюрьме сразу идет сцена Нехлюдова: показано, как он просыпается в своей роскошной спальне, потом моется душистым мылом, старательно чистит ногти разными щетками, описаны вещи: белье, одежда, обувь, булавки, запонки — все самого первого, дорогого сорта. Толстому важно было подчеркнуть, что это происходило как раз «в то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подходила с своими конвойными к зданию окружного суда».

Столкнув в начале эти две темы в чисто конкретном, бытовом плане, Толстой потом развивает этот конфликт, приведя читателя к мысли о том, что роскошь праздных есть результат отторжения от простых людей всего того, без чего они не могут нормально существовать и что им должно принадлежать по праву.

В фильме и в дальнейшем сохраняется этот толстовский «монтаж» эпизодов, система столкновений событий, логика перехода от темы к теме.

Сохраняя генеральное движение сюжета, авторы отнюдь не повторяют его механически.

Фильм и не мог вместить всего произведения. Авторы опустили линию критики официальной церкви, чтобы тщательней разработать морально-нравственную проблему романа.

Три части романа распределены в двух сериях фильма так. В первую серию вошли тридцать семь глав первой части романа, то есть на экране развернут подробно суд. Таким образом, действие первой серии происходит в течение одного дня, прошлое же — знакомство Масловой с Нехлюдовым и их сближение — дано в виде отступлений, показанных как воспоминания Нехлюдова.

Остальные главы первой части (38—54), а также целиком вторая и третья части вошли во вторую серию. Материал уместился потому, что большинство глав второй части (описывающих поездку Нехлюдова по деревням для устройства своих земельных дел и в Петербург по делам Масловой и заключенных, о которых она просила) опущены, за счет чего подробно показано движение ссыльных по этапу, показано, как повернулась судьба Катюши, когда она оказалась среди политических.

Здесь авторам пришлось произвести необходимую перестановку внутри повествования, найти иные сюжетные сцепления, чему также способствовал закадровый голос автора, к которому они обильно прибегают в картине.

Разумеется, опустить тот или иной кусок романа — еще не значит просто вычеркнуть его.

Об этом говорят первые же кадры картины, в которых кинематографически переосмысливается размышление автора об изуродованной земле и о том, что весна все-таки наступила. Тюрьма, как она показана панорамой, с ее стенами, с ее темными переходами, с ее заведенным порядком, с ее стражниками, которые считали, что священно не это весеннее утро, а то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом, — эта тюрьма и есть изуродованная земля, и ей противопоставляется весеннее ощущение Масловой, вышедшей из острога и жадно глотнувшей воздух.

То, что д у м а л писатель, кинематограф у в и д е л. Причем увидел — и это следует подчеркнуть— глазами современного человека.

Надо было пережить войну, знать о концлагерях, проволоке, разъединяющей людей, чтобы показать так тюрьму и особенно сцену первого свидания Нехлюдова и Кати, когда посетители — старики, женщины, дети — и арестанты, разъединенные двумя рядами сетки, в тесноте выкрикивают какие-то слова, напрасно пытаясь понять друг друга.

И тут нет модернизации, а есть лишь вполне естественное творческое стремление. Разве человек, думая о прошлом, не сопоставляет его с тем, что сейчас с ним происходит? Разве произведение классики приходит в наше время лишь как дорогой музейный экспонат? Нет. Если произведение было создано в соответствии с правдой своего времени, оно продолжает жить и сегодня, обнаруживая все новые связи с развивающейся действительностью.

III

Именно поэтому изобразительное решение картины не опирается на знакомые образцы произведений живописи, обращавшейся к тем же темам. Авторы фильма не пожелали иметь посредников между собой и Толстым, ибо это как раз и помешало бы им сократить историческую дистанцию.

Однако, идя по пути самостоятельных, чисто кинематографических изобразительных решений, они не сразу нашли лучшие из них, особенно на том этапе работы, когда создавалась первая серия.

В первой серии иногда та или иная сцена снимается слишком камерно, без должного внутреннего движения и тогда остается замкнутым в самом себе миром. Мы уже говорили о значении эпизода в романе, где голубь поднимается и крылом овевает Маслову. В фильме вспугнута целая стая. Но в художественном отношении с т а я голубей значит здесь меньше, чем о д и н, потому что в этой единичности, конкретности заключена образность; камера же не выделила здесь этого о д н о г о, а следовательно, не соотнесла его с Катюшей.

Разумеется, мы вовсе не имеем в виду, что энергичность, активность аппарата обязательно связана с его движением. В сцене заутрени, когда сквозь тесноту молящихся Нехлюдов пробирался к Катюше, а потом просто смотрел на нее, аппарату не хватило как раз статичности, здесь он должен был на большее время застыть, чтобы и мы рассмотрели Катюшу глазами Нехлюдова, почувствовали его влюбленность и мысль автора о том, что сейчас Катюша была для него центр всего. Изображение Катюши должно было длиться всего еще несколько мгновений, но этого «чуть-чуть» не хватило из-за безучастности камеры. Эта безучастность передалась и нам, и интересно поставленная сцена снова осталась замкнутой в самой себе, мы не вошли в ее мир. Камера показала Маслову, но не расшифровала то, что думал о ней сейчас Нехлюдов.

Эта дословность в изображении губительно сказалась в сцене сближения Нехлюдова и Катюши. Тол-

«Воскресение»





стой писал, что в каждом человеке живет животное и духовное начало и что, когда ночью Нехлюдов пришел к Катюше, в нем животное подавило человека. В фильме это показано буквально.

В свое время жена Толстого, Софья Андреевна, писала по поводу этой сцены романа, поверяя свои мысли дневнику: «Я мучаюсь и тем, что Л. Н., семидесятилетний старик, с особенным вкусом, смакуя, как гастроном вкусную еду, описывает сцены прелюбодеяния горничной с офицером».

К сожалению, именно так увидели эту сцену и авторы фильма, но ошибка теперь имеет уже бо́льшие последствия, ибо такое суждение поверено теперь через экран миллионам зрителей, и хотя бы уже поэтому здесь стоит возразить.



«Воскресение»

Толстой показал борьбу в Нехлюдове животного и человека, в этой борьбе человеку помогала любовь. В романе вся сцена происходит на фоне параллельно описанного ледохода: пробуждалась не только природа, пробуждалась к жизни Катюша — ведь она его уже любила и сама к нему протянула руки. В ночь накануне Христова воскресенья Катюша, выйдя из церкви, поцеловала нищего; это видел Нехлюдов, и Толстой писал о нем: «Он знал, что в ней была эта любовь, потому что он в себе в эту ночь и в это утро сознавал ее, и сознавал, что в этой любви он сливался с нею в одно».



«Воскресение»



В Нехлюдове осталась любовь и потом. «Что же это,— спрашивал он себя: большое счастье или большое горе случилось со мной?»

Разумеется, и ледоход, и рассуждения автора, и мучительный вопрос Нехлюдова — все это можно было и не воспроизводить, но нельзя было не принимать во внимание.

Чья же тут ошибка?

Сценариста Е. Габриловича, который произвел механическое сокращение?

Актера Е. Матвеева, который сыграл сцену буквально, не выявив ее подтекста?

Режиссера М. Швейцера, который, может быть, неточно выбрал актера на роль? (Именно в кино так бывает — актер мог отлично сыграть казака Нагульнова, но оказался в весьма затруднительном положении, получив задание «влезть в шкуру» князя Нехлюдова.)

Вероятно, все эти причины реальны, и все трое заслуживают упрека. И все-таки дело не только в этом. Во второй серии актер, как говорится, разыгрался, успешно решил ряд важных сцен (вспомним хотя бы, каким вдруг стало лицо его Нехлюдова в ответ на обещание Катюши больше не пить вина, каким простым человеческим счастьем засветились его глаза,— такого добиться нелегко), и все-таки в образе Нехлюдова нет той предметности, убеждающей конкретности, которую мы ощущаем в любой другой, даже эпизодической фигуре этой картины. Видимо, прав В. Шкловский, когда в своей книге «Заметки о прозе русских классиков» писал, что

Нехлюдов оказался «непредставимым», потому что Толстой смог наделить героя своими знаниями, своими сомнениями, но не смог наделить до конца живой психологией.

IV

Михаил Швейцер работал над второй серией картины в обстановке дискуссии, вызванной выходом первой серии. Критиковали образ Нехлюдова, говорили об известной академичности стиля (против этого обвинения Швейцер даже выступил со статьей в «Искусстве кино»). О Масловой говорили сдержанно — она еще была неясна. Да и в самом деле — первая серия оказалась, по существу, развернутой экспозицией образа героини.

Швейцер пришел к победе потому, что удался образ Катюши. Она была душой романа, она стала и душой фильма.

Выбор молодой актрисы Т. Семиной на роль Масловой был смелым, и он себя оправдал.

Семина безукоризненна и в образе юной, нежной Катеньки и в образе арестантки Масловой с подпухшим от вина лицом и развинченной, обращающей на себя внимание походкой. Но неповторимое обаяние в облике героини актриса сохраняла всегда. Так было и у Толстого: Катюше суждено было возрождение.

В сцене, когда Нехлюдов пришел к Катюше в тюрьму с предложением жениться на ней, Семина тончайшей игрой показала, как рождается в душе ее героини протест. Сначала она испугалась, потом, еще не понимая и больше инстинктивно защищая свое достоинство, грубит ему («нечего тебе со мной мараться!»), и вдруг прозрение: «Ты мной хочешь спастись! Ты мной в этой жизни услаждался, хочешь и на том свете спастись! Противен ты мне и очки твои...»

Катюша поднялась здесь выше Нехлюдова, сейчас она поняла его лучше, чем он сам себя понимал. Она выстрадала эту истину и бросает ее в лицо Нехлюдову, которого сейчас ненавидела. Семина убедила нас, что это открытие родилось только что: мы это видели в ее глазах, в вспышке гнева в них. Она глубоко человечна, когда после этого, уронив голову на стол, горько заплакала — она сама была потрясена, она измучилась от этого напряжения мысли и души.

Нравственное возрождение Нехлюдова связано с обращением его к богу, и поэтому в моменты прозрения он не конкретен.

Возрождение Катюши связано с тем, что она поверила людям. Поэтому в высшие моменты ее душевного подъема, в моменты ее прозрения она реальна, земна, проявление в ней возвышенности легко находит свое кинематографическое выражение.

Катюша пришла к внутренней свободе, осознав перенесенное ею несчастье как часть страдания народа.

Некоторые критики первой серии, вынося свои окончательные суждения, не дождавшись завершения постановки, не заметили закономерного перерастания темы «Катюша — Нехлюдов» в тему «Катюша — народ».

А именно на этом направлении формировался и стиль картины, сочетающей острые психологические характеристики и эпические народные сцены.

В картине множество лиц, удивительно похожих на свои литературные прототипы. Председатель суда, адвокат, присяжный-купец, прокурор, английский пастор, сенатор — каждый из них пластически индивидуален, в них конкретизируется мир, из которого вышел Нехлюдов и от которого он отвернулся. Этот мир соотнесен и с Катюшей — он встал против нее. В этом мире есть не только злые, но и добрые люди (смотритель тюрьмы), что еще больше подчеркивает, что зло в этом мире привычно.

В иной манере дан мир революционеров — он более обобщен. Но и здесь постановщик добивается узнаваемости конкретных лиц романа — мы сразу узнаем Веру Богодуховскую по ее мудрой, тронутой печалью улыбке, узнаем горящие глаза Владимира Симонсона. Эти люди осветили новым светом образ Катюши, а она, войдя в их среду, придала им конкретность — через свое отношение к ней они становятся для нас яснее в своих побуждениях.

Тщательным изображением множества лиц режиссер добивается жизненного разнообразия, почерпнутого им в романе Толстого.

Все эти лица включаются в общее действие, кульминацией которого являются народные сцены.

Лучшая среди них — изображение тюремной площади, где выстраиваются арестанты для отправки в Сибирь. Мужчины, женщины, дети — их отрывают от близких. Аппарат проходит по лицам — сколько здесь оттенков страдания: страх, отчаяние, горе, тоска, безнадежность. И вдруг на телеге среди взрослых — смеющийся мальчик, и это лишь оттеняет трагедию. Мы еще не видели самой Катюши,— до этого звучала лишь связанная с ее образом музыкальная тема. А вот и лицо Катюши — аппарат показал ее и сразу поднялся, чтоб сверху увидеть все это море людского горя. Камера дрогнула — море людей заволновалось: они двинулись в свой печальный путь. Они ушли, остался булыжник мостовой и пыль над ней.

Характерно, что в этой сцене не понадобилось дикторского текста.

Сцена пластически предельно ясна, с изображением хорошо взаимодействует музыка Г. Свиридова —



«Воскресение». Е. Матвеев — Нехлюдов (в центре)

здесь, как и во всей картине, композитор не изображает чувства и не иллюстрирует события, а размышляет о судьбе героини.

Стоит вапомнить, как входит эта сцена в монтажное движение картины. Сенатор Вольф сообщает Нехлюдову, что в помиловании Масловой отказано.

Сначала в сценарии после этого показывалась Маслова. Потом пришло более мудрое решение — показан народ. Это ему, народу, отказано в милости. Такой ход мысли более драматичен, при этом здесь выявлен исторический оптимизм Толстого — существование народа запретить нельзя.

В конце фильма не показано чтение Нехлюдовым Евангелия. Это не отразилось на сюжете, ибо Нехлюдов и у Толстого оказался в конце концов посторонним.

В Сибири Катюша говорит Нехлюдову: «Вы помните, плакала, что меня присудили. Да я век бога должна благодарить: то узнала, что всю жизнь не узнала бы». Здесь истинная развязка фильма, рассказавшего о том, как зло не уничтожило душу Катюши Масловой.

Михаил Швейцер — художник, остро чувствующий современность. Не случайно его «Чужая родня» была среди тех работ, которые прорвали кордон бесконфликтности, разъединяющий кино и реальную жизнь.

Художник мечтает о новой вещи, в которой мог бы рассказать о сложных современных преобразованиях в душе человека.

Толстой приблизил его к этой задаче, ибо научил распознавать в судьбе отдельного человека закономерное движение истории.

М. СТРОЕВА

Блудный сын, или Куприянов-младший

На разъезде их пути пересеклись. Сын досадливо притормозил «Волгу», поглядел на стрелки часов: скоро двенадцать — Новый год. Отец, проносясь мимо на товарном, выглянул из кабины машиниста и скорее по привычке дал тревожный сигнал — берегись!

Этим тревожным отцовским сигналом начинается и завершается фильм «Високосный год» *.

В финале Куприянов-старший, высунувшись по пояс из окна электровоза, истово грозит паренькам, что секундой раньше балансировали на рельсах. Теперь мальчишки выстроились сбоку и весело напутствуют машиниста: мол, все в порядке, папаша, не волнуйся!

Но как не волноваться, если его собственный сын...

А что сын? В чем его можно обвинить? В том, что по безволию связался с темной компанией и получил от нее финку в живот? Что разлюбил жену? Что мыкается без настоящего дела? Эгоистичен сверх меры? Но сколько людей поступают так же — и ничего, живут себе припеваючи. И так ли уж необходимо подавать тревожные сигналы, если молодой человек, шатаясь по улицам, оглянулся на хорошенькие ножки?

Все верно. Геннадий Куприянов как будто ни в чем особенно не виноват. Режиссер А. Эфрос вместе с актером И. Смоктуновским одно за другим отсекают все мелкие, случайные, внешние обвинения. Более того, А. Эфрос словно нарочно выбрал такого актера, для которого авторская характеристика Геннадия (из романа В. Пановой «Времена года»)— «не-

* Сценарий В. Пановой. Постановка А. Эфроса. Оператор П. Емельянов. Художник Е. Свидетелев. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор Н. Кропотов. «Мосфильм», 1961.

приветливая, недобрая и неумная красота» — прямо противопоказана. Смоктуновский кажется созданным для того, чтобы играть красоту приветливую, добрую, умную. Он и играет.

Вот почему так остра тревога за сына не только у Дорофеи и Леонида Куприяновых на экране, но и у тех матерей и отцов, что заполняют зал. Тревога не за ничтожного бездельника, который чуть не погиб от козней таких же подонков, как он сам. Нет. Разговор возникает куда более широкий и общезначимый. По сути, это разговор о назначении человеческой личности, о ее нравственной свободе и долге. Та проблема, что глухо пробивалась в романе, написанном в 1953 году, теперь выходит вперед.

Фильм, казалось бы, фрагментарен. Слабее всего он там, где невольно следует детективным ходам. Сильнее всего там, где использует многоплановую эпичность романа-летописи Пановой о жизни города Энска. Но не сам город, не сама жизнь его и даже не биографии людей — предмет внимания режиссера, а то, что за ними угадывается. Судьба каждого человека не прослежена здесь шаг за шагом вся, а берется только в момент пересечения с судьбой другого человека. Эти моменты — самые драгоценные для режиссера. Здесь высекается мысль.

Недаром ведущий образ фильма — перекрестки рельсов, дорог, улиц, где сталкиваются и расходятся знакомые и незнакомые люди, отцы и дети, друзья и недруги. Их выталкивает и вбирает людской поток, сквозь шумы города долетают обрывки фраз, как будто случайных. Они прошли — и скрылись. Не будем назойливо преследовать, догонять их. Достаточно того, что мы слышали.

Метод — сложный для восприятия, требующий непременной точности протяжения сквозь все кадры невидимой режиссерской нити.

Нить эта брала начало там, где у шлагбаума притормозил машину Геннадий, равнодушно пережидая, пока прогрохочет перед ним тяжело груженный товарник. Вряд ли сын подумал о том, что состав ведет отец. Да и к матери не очень-то торопился. Пришел, когда все уже разошлись. Но все-таки пришел.

По тому, как Дорофея Николаевна, та самая, что заправляет делами горисполкома, посмотрела на сына, сразу было видно, что главная ее беда и боль — он. И главная любовь — тоже. Слова — твердые, наставляющие, в них сухой укор. А взгляд — почти виноватый, ласкающий. Упрекнула, что ищет легкой жизни, напомнила о долге... Опять? В глазах Геннадия равнодушная скука. (Позже он скажет: «Удивительно — я весь в долгах. Туда должен, сюда должен... За всю жизнь не выплатить!»)

Только что в дверях стоял мальчишка, влюбленный в мать, для нее одной лучились его глаза, ей одной предназначалась знакомая гримаска вздернутым носом... И вот он как будто постарел, озлившись, а может быть, она просто не успела заметить, как начали редеть мягкие вьющиеся волосы? Дорофея смотрит на спящего сына долго, чуть вытянув губы, отчего вокруг рта у нее собираются морщинки. Или их тоже прежде не замечалось на ее моложавом лице? И когда под утро, полусонный, он уезжает, мать стоит у калитки, смотрит на колею от машины, которую заносит снегом, и, наверное, думает о том, что так ни в чем и не сумела убедить сына...

Мотив долга возникает и в другом пересечении дорог. Саша Любимов и Сережа Борташевич, каждый, считая, что исполняет свой долг, попадают одновременно в милицию. Саша — возвращает нечистые деньги, которые подсунул ему за выигрышную облигацию Геннадий, решив «облагодетельствовать». Сережа (тот самый, что считает «Гамлет» очень слабой пьесой) получил «привод», когда вступился врукопашную за честь отца, которого не мог еще подозревать в связях с аферистами. Позже мы видим обоих ребят в кино, на фильме «Похитители велосипедов». На экране одна только сцена: мальчик бросается в толпу, избивающую его отца, укравшего велосипед... Ребята вышли из кино. Разговор идет о далеком, чужом. Но смысловая нить в сегодняшнее, близкое уже протянута.

Эфрос пробует строить фильм не на внешнем, трафаретно понятом сюжете, а на внутренней связи драматических мотивов. Именно поэтому режиссерски самые крепкие кадры фильма те, где поверхностное дыхание сюжета как бы вовсе затухает. И напро-

«Високосный год». Н. Закиев — Цыцаркин, И. Смоктуновский — Геннадий, Н. Малюгин—Изумрудов



тив, там, где скороговоркой досказываются биографии (кто на ком женился, переехал на новую квартиру и пр.), а особенно как разоблачал воровскую шайку представитель следственных органов Войнаровский, вздыхающий у портрета Кати Борташевич,— все это не только не ново, но попросту банально.

Но вот, слава богу, передышка в «сюжете». Просто люди идут по домам. После ресторана вся бражка Цыцаркина движется вдоль забора. Геня впереди. Темнеет парк культуры. В небе — огни карусели, фейерверк, еще огни... Все кружится. И мелодия вальса — тоже. Компания отстала, тем лучше. Геня один. Идет легкой, почти счастливой походкой, надвинув кепку на нос. Поет гавайская гитара — это для него или в нем? И тот фейерверк, те детские огни — тоже для него, наверно? А может, и нет. Недаром он надвинул кепку на нос — лучше не смотреть, так легче поверить, что огни — для тебя... В кармане нащупал пачку денег. «Эй!» — получилось слабо и беспомощно. Вернуть? Вокруг — никого. Бездумное «плевать!». И снова пошел мимо огней, вбирая в себя ритм вальса.

Как будто ничего не произошло — один проход, великолепно найденный режиссером и актером. Но, думается, это кульминация фильма. Тематическая, идейная, смысловая, образная, какая хотите, даже сюжетная, если сюжет понимать не как нагромождение событий, а как внутреннюю взаимосвязь душевных движений.

Дальше уже пойдет спад «кривой» Геннадия Куприянова. Раз только поманили огни «свободной, совсем свободной», не зависимой ни от кого жизни, «без всякого принуждения», когда, казалось, «можно делать все, что хочется». И все... В приподнятом настроении пришел проститься к Дорофее Николаевне. «Мать, здравствуй!» — опять по-мальчишески сморщив нос. И снова в ответ скучные поучения: «Кто дал тебе отпуск, да ты его не заслужил еще...» — «Уж, кажется, пришел по-хорошему, так нет! Обязательно все вы хотите, чтоб я жил по-вашему! Не будет этого!» Ковер-самолет уносит упрямого Геньку, а на аэродроме в толпе смеющихся болгарок —залитое слезами лицо Дорофеи.

Вернулся Геннадий в непогожий день и, пока добирался до дому, промок и продрог. Здесь началась проза. Эпизоды расплаты сняты в фильме подчеркнуто буднично. Приходит утлый Малютка, не угрожает, не пугает. И Геннадий идет к Цыцаркину вовсе не потому, что надеется (как в романе) перехватить там еще денежную сумму. Просто — «долг». Опять этот пресловутый долг. Вот она, оборотная сторона, или, если угодно, цена ковра-самолета: Геннадий должен отсидеть за шайку. И когда он отказывается — получает удар ножом....

На больничной койке сидит не старый человек. Но и не молодой. Неприкаянные глаза его пусты. Опущенная линия плеч продолжена в глубине сводчатыми окнами больницы, сохранившей свой облик еще с земских чеховских времен. И вокруг человека на больничной койке вьется и жужжит одна и та же неотвязная чеховская мысль: «Жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас...»

Вот потому и подавал свой тревожный сигнал машинист Куприянов. Даже не ради сына. (Кто знает, сможет ли Геннадий наконец найти свою «общую идею» — «бога живого человека» или по безволию и вовсе покатится под гору?..) А скорее ради тех мальчишек, что неосмотрительно балуются на рельсах.

Вот, в сущности, и вся история блудного сына, которую рассказали нам в фильме. Эфрос и Смоктуновский в чем-то следовали сценарию, а в чем-то спорили с ним, переосмысливая и досказывая языком кино. И спор этот во многом окупается образом Геннадия Куприянова.

Но ведь фильм «Високосный год» — это не только история Куприянова-младшего. Это многоступенчатая, многофигурная композиция, в которой нельзя не ощутить противоречия между сценарным замыслом и замыслом режиссуры. Сценарий вслед за романом предлагал концепцию, соответствующую тому времени, когда создавалась книга. Режиссер предложил концепцию иную, более современную, но, на первый взгляд, неясную, а вернее сказать — недоговоренную. Недаром даже такие опытные критики, как М. Блейман и Р. Юренев, отдавая должное таланту создателей фильма, все-таки не увидели в нем ничего значительного, что выходило бы за рамки «мелодраматической истории о том, что у хорошей матери был плохой сын, который связался с бандитами и, пострадав от них, раскаялся». Более того, Юреневу даже показалось, что режиссер ошибся в выборе актера: мол, проблема Геннадия — чисто возрастная, это привилегия юноши, пока он не выбрал своего пути.

Режиссера Эфроса интересовала проблема не возрастная, а историческая, общественная, обострившаяся в наши дни после XX съезда партии. Он явно усложнил свою задачу, подняв вместе со Смоктуновским частный случай до явления (что признала даже сама Панова). И поэтому картина наталкивает на серьезные раздумья. О ложном понимании свободы, как освобождении от каких бы то ни было принципов, цели, смысла жизни. О беспринципности, рождающей паразитизм, тем более страшный, что ему подвержен не молодой человек, а человек немолодой. О том, что свобода от «правильного», скучного, прямолинейного долга вовсе не обязательно ведет к

подлинной свободе, а часто бросает человека к обратной крайности — к закабалению у «долга» бесчестного, воровского. Обо всем этом и о многом другом, коренном и важном, заставляет размышлять «Високосный год».

Правда, для этого надо посмотреть фильм не один раз и постараться додумать то, что в нем недосказано. Фильм не очень доходчив (зритель ведь не обязан смотреть его дважды). В этом его беда. И вина — тоже. Сценарий тянул режиссера на «мелодраматическую историю», замаху постановщика мешало короткое дыхание литературного материала. И если образом Геннадия в фильме удается сказать что-то значительное, то стянуть воедино многие другие образы и сцены оказалось не под силу. Здесь режиссерская нить рвется, а заведомая фрагментарность, эпизодичность, бессюжетность кажутся попросту разорванностью, клочковатостью, несобранностью. Так возникает обвинение в «концептуальной непритязательности» (смотри рецензию Л. Аннинского в газете «Советская культура»).

Разумеется, можно было собрать фильм вокруг одного лишь образа Куприянова-младшего, обрубив все прочие разветвления. Так было бы проще и традиционнее. И сразу сами собой отпали бы строгие напоминания о необходимости «цельного взгляда на жизнь». Постановщик фильма выбрал путь более трудный и более новый. Он, очевидно, хотел, чтобы пестрый калейдоскоп складывался сам собой в сложно переплетенные драматические узлы. Складывался, движимый почти невидимыми внутренними ходами. Но вполне овладеть задуманной композицией А. Эфросу не удалось — ей подчас недостает напряженного драматизма режиссерской воли.

Лирически мягкая, ненавязчивая манера оборачивается расплывчатостью формы и мысли, за которой не всегда что-то «угадывается».

Именно поэтому так мало стоит за образами Юльки и Андрея, Леонида Куприянова и Степана Борташевича. Не говоря уже о Кате Борташевич и Войнаровском, фигуры которых возникают случайным пунктиром. Даже Саша Любимов и Сережа Борташевич, на роли которых найдены интересные молодые исполнители (М. Логвинов и В. Паперный), вдруг исчезают из поля зрения, а к концу и вовсе теряют свои очертания. Это обидно особенно потому, что в романе В. Пановой они очень удались и тема их близко соприкасается с темой Геннадия.

Обидно и то, что даже Дорофее (которую, может быть, чересчур «ителлигентно» для этого образа играет Е. Фадеева), даже Дорофее явно не хватает материала. Образ становится подчас функциональным, служебным. Увлекшись темой образа Геннадия, по-новому аранжировав ее, режиссер остался равнодушен к драме Дорофеи. А ведь эта драма и составляла главный пафос романа Пановой. Там высоко поднялось и восхищение силой «темной деревенской девки», что научилась «управлять государством», и горестное недоумение — почему же этой силы не хватило на собственного сына. «Интеллигентный» облик Дорофеи в фильме невольно снимает главную проблему образа, смещает линии связи его с другими людьми, и прежде всего — с сыном.



«Високосный год». Е. Фадеева — Дорофея Куприянова, И. Смоктуновский — Геннадий

Режиссера скорее можно упрекнуть в том, что в фильме динамичный поток жизни размывает четкие грани образов, в нем теряются нити, связывающие героев друг с другом, чем в приверженности рационально сконструированной статичной схеме (как это сделано И. Борисовой в «Литературной газете», кстати, в полном противоречии с рецензентом «Советской культуры»).

Уроки «Високосного года» — фильма во многом противоречивого и несовершенного — поучительны. Это фильм-поиск, в котором многое не найдено и не освоено, как всегда бывает поначалу в поисковых работах. Но и в таких работах можно отсеять крупицы ценной породы.

Л. АННИНСКИЙ

В колее повести

До чего все-таки неистребима озорная эта, лукавая прелесть прозы Сергея Антонова! Как часто ее драматизм, ее глубокий человеческий смысл доходит до нас через улыбку. Улыбались, читая «Поддубенские частушки». Смеялись, читая «Аленку». Теперь вышел фильм «Аленка»*. Создатели фильма записали на звуковую дорожку необъятные антоновские монологи. Действие развивается почти под непрерывный аккомпанемент голоса — и «из-за кадра» и из кадра. И что же?

Смеются!

Смеются, когда женщины, шутливо перебраниваясь, подтрунивая друг над другом, садятся в кузов совхозной машины, чтобы степью пробиваться до станции. Смеются, когда, коротая дорогу, рассказывает о себе непрактичная Эльза Калнынь, совхозный зубной врач. И когда с таким же монологом выступает подсевший в машину Степка Ревун — здоровенный парень в тельняшке. И когда берет слово Аленка — десятилетняя героиня повести и картины... «Долгая дорога, долгие разговоры», как сказал критик, четыре рассказчика — четыре новеллы; потом машина добирается до станции, герои расходятся по своим делам, а мы выходим из кинозала, спрашивая себя, над чем же мы смеялись?

Честно говоря, не юмор речи, не молодая улыбчивость режиссуры поразили меня в фильме Бориса Барнета. Самым удачным (и, может быть, единственным по-настоящему удачным) в фильме оказался как раз тот эпизод, где режиссер вдруг будто бы освободился от властного обаяния антоновской прозы и нашел вроде бы чисто кинематографическое прочтение. Я имею в виду вторую новеллу — рассказ Аленки.

Чепуха, собственно. Поспорили две второклассницы на эскимо: отличница Аленка должна получить у учителя Витаминыча пять двоек по арифметике. И те режиссерские приемы, которые сразу же вводит Барнет в новеллу, как кажется поначалу, должны лишь облегчить нам восприятие Аленкиного монолога. Это — контрапункт: «Люська была выделена у нас... следить за порядком и чистотой»,— звучит Аленкин голос, а на экране появляется гордая Люська, щедро измазанная чернилами (кстати, когда в другом эпизоде Аленка любезничает с мальчиком-казахом, не подозревая, что она в саже,— это уже не действует, как не действует всякая повторенная острота). Но вернемся к спору Люськи с Аленкой. Пари заключено. Звонок — на пороге класса уморительно строгий Витаминыч (в этой традиционно насупленной фигуре прекрасно играющий Эраст Гарин очень тонко проявляет трогательную влюбленность в детей. Витаминыч как бы повернут доброй стороной к нам, а строгой— по сюжету — к детям).

И опять здесь Барнет вводит «чистый» киноприем: замедленная съемка. И опять нам поначалу кажется, будто он хочет только подкрепить в этом эпизоде антоновскую стихию смеха: при появлении учителя дети разбегаются по партам с забавной торопливостью: эдакие испуганные муравейчики! Раз, другой улыбаемся мы этому приему и вдруг оказываемся в плену: милый кинотрюк состоит в крепчайшем и необычайно важном художественном контакте с содержанием новеллы; этот фон —испуганно мечущиеся детишки — начинает остро взаимодействовать с сюжетом. Пять двоек у Витаминыча? Да как же осмелилась Аленка, этот муравей, на такую дерзость? Класс, мгновенно затихающий перед Витаминычем, словно отрицает своим видом Аленкины выходки, делая их парадоксальными, невероятными. А она, Аленка, каждой своей репликой о т р и ц а е т этот фон — безмолвный, напуганный, послушный.

Назревает, представьте себе, скандал. Рассержен директор школы, вызваны родители. Сам директор совхоза, бывший работник района, является в школу, чтобы лично поговорить с Аленкой:

— Сколько у тебя, Муратова, двоек?.. Три? А сколько надо?..

Как должен вести себя в подобной ситуации разнесчастный маленький муравейчик? Без сомнения, он должен совершенно стушеваться перед лицом директора, сердце его должно уйти в пятки, и, потупясь, он должен пролепетать в робкой надежде: «Нисколько не надо...», или «Я больше не буду...», или «Это Люська виновата...» и преданно заплакать при этом. Аленка Муратова ломает схему. Сколько надо двоек? Извольте:

— П я т ь!

И хотя вздорность всей этой истории очевидна взрослым, тем не менее директор совхоза тут же, в учительской, вынужден посадить перед собой Аленку, задать ей две задачки и незамедлитель-

* Сценарий С. Антонова. Постановка Б. Барнета. Оператор И. Черных. Художник А. Мягков. Композитор К. Молчанов. Звукооператор Г. Коренблюм. «Мосфильм», 1961.

но «поставить» две недостающие двойки. Муравейчик оказался человеком. Уважение к себе вызвал! На вздоре, на чепухе, на эскимо — а вызвал!

И не это ли человеческое самоуважение побуждает Аленку терпеливо разъяснять главному механику Гулько, самому Гулько (Н. Боголюбов играет его просто и очень точно), что он должен уступить кормящей матери место в кабине? Женщины замирают от робости, когда главный механик закидывает в кузов свой уважаемый портфель, а дерзкой Аленке хоть бы что... «Маленькая, маленькая, а удаленькая»,— ворчит Гулько, подчиняясь десятилетней героине картины.

Аленка (играет ее Наташа Оводова) — действительная героиня, хотя внешность ее подчеркнуто «негероична». Заслуга авторов фильма и в том, что они нашли для Аленки точную внешность — щербатая, курносая девчонка, выгоревшие волосы,— и в том, что сумели с помощью этого образа проявить заложенную в повести благородную и высокую концепцию человека.

Но с высоты этой концепции придется оценить и все прочее содержание картины.

Эльза Калнынь — «стоматолог из Риги» — типичный представитель той части послевоенного нашего поколения, которое было воспитано, как об этом говорится теперь, в отрыве от жизни. Маменькина семья — школа — институт — горячее желание совершать подвиги — искреннее удивление, что к месту подвигов, в целинные совхозы, не проложено трамвайных путей... События, которые происходят с Эльзой,— традиционный набор приключений «непрактичного человека в поездке», знакомый нам по классике от Джерома Клапки Джерома до маршаковского «Рассеянного». Эльза садится в грузовик, который никуда не едет, пересаживается в другой грузовик, но ее надувает шофер; едва добравшись до совхоза, она нарывается на «главного врача» тетю Груню, которая, даже не предложив Эльзе войти, сразу (и достаточно энергично) выпроваживает горемыку в Каратау —«добывать кресло, бормашину и помещение».

«Мужайся,— говорит себе Эльза,— думай, что бы на твоем месте сделал Павка Корчагин»,— и идет по степи, волоча на какой-то доске свой нелепый радиоприемник. Публика смеется. Чему, как говорил Гоголь, смеется? Нескладности этой долговязой фигуры? Тому, что Эльзу, как мячик, перебрасывают в совершенно неведомой ей игре (тете Груне, как выясняется, надо «накапать» в Каратау на Гулько, который отобрал у нее помещение для больницы,— сиротливый вид Эльзы, по ее расчетам, подкрепит эту жалобу)? Тому, что сама Эльза, покорно проделывающая все, что ей советуют, не ве-



«Аленка». Наташа Оводова — Аленка (слева)

дает, в каком смешном положении оказывается? Ведь все гладко тут лишь до тех пор, пока мы видим в Эльзе не человека, а, так сказать, придаток к фокусу. Ну, а если по-человечески? Если вспомнить, что за плечами у этой Эльзы пятнадцать лет сидения над книгами и искренние мечты лечить людей? А если и Павку Корчагина вспомнить — каким грустным фарсом оборачивается вся эта история, если вспомнить его: уж он-то, Корчагин, не потерпел бы, чтобы его мячиком перекидывали, как этого дипломированного «стоматолога из Риги»!

Велика инерция смеха.

Может быть, сильнее всего она в той новелле, которую рассказывает нам Степан Ревун. Ситуация комическая: муж — эдакий медведь, «лесовик», и жена — откровенное дитя московского комфорта, статуэтка на каблучках. Познакомились в метро, поженились быстро: она была в ссоре со своим номенклатурным папашей, сбежала с дачи, а он, Степан, как сам он говорит, спешил: переезжал с вокзала на вокзал. Увез красавицу в Бежецк, потом на целину. Любовь есть любовь, конечно, но не она, кажется, заботила авторов фильма более всего, а та цепь комических положений, которая возникала из столь пикантного супружеского сочетания. Читавшие повесть помнят, как это было смешно там. Смотревшие фильм знают, что и кинообъектив «выжал» из этой смешной истории все, что можно.

В самом деле, представьте себе: появляется на пороге землянки Степан Ревун и видит на стене ре-



«Аленка». Э. Гарин — Витаминыч, Наташа Олодова—Аленка

продукцию Рубенса. Что за шут?.. «Стал приглядываться — так и есть... Голую бабу повесила... Взял я тулку, прицелился и — трах...».

Не правда ли — так и просилась эта сцена на экран? Особенно тот момент, когда «от этой картины один гвоздь остался». Да и все дальнейшее: «Моя с перепугу с топчана на пол хлоп! Отлежалась, встала и принялась меня стыдить: «Ах, ах, что ты делаешь! Это Рубенс! Я по силе возможности хочу уют создать, а ты, снежный человек, ходишь дома, как по лесу, и разводишь стрельбу!» Все это и в фильме действует безотказно: вас разбирает смех, вас хотят рассмешить, вам показывают картину, купленную Степаном жене в утешение: «Хорошую кантованную картину под стеклом. Кот серебряный с красным бантом. Фон черный».

Глядя этот эпизод, испытываешь точно ту же череду чувств, что и читая его в повести. Хохочешь, упоенно радуясь еще одной живописной фигуре, которую убедительно воссоздал В. Шукшин. Успокаиваешься. Задумываешься. И вдруг — невесело становится. Да, хорош Степан Ревун (далее я процитирую критическую статью, в которой два года назад разбиралась антоновская повесть), «хорош этот парень, в темпераментном проявлении собственного художественного вкуса... Его живописная самобытность... может быть оправдана. Но ведь есть еще и женщина, у которой он палит над головой, о ней тоже подумать надо, ее беду тоже представить необходимо. Сегодня ему не понравился Рубенс, завтра вылил на пол пересоленный борщ, послезавтра выпил с получки и решил среди ночи выяснить до конца отношения с женой, раздражающей его своей интеллигентностью. Какую надо любовь, какую выдержку, чтобы преодолеть все это! Есть ли они у красивой возлюбленной тракториста?..»

Но тут уж мы задаемся такими вопросами, которые, как мне кажется, останутся без ответа. По-моему, просто не до того было авторам. Не до того, что происходит в душе «красивой возлюбленной тракториста» (и играет ее М. Менглет без намека на духовные запросы своей героини), да и в душе самого тракториста: Степан интересен, как экзотический «лесовик» в сочетании со своей принцессой на горошине, он — вроде Эльзы Калнынь— тоже своеобразный атрибут комического действия, атрибут!— не душа живая.

Действие, кстати, может быть каким угодно: комическим, трагическим, возвышенно-романтическим или сугубо бытовым — тут важно другое: концепция человека.

Человек — мера всех понятий, человек не может быть придатком или атрибутом действия, он — цель действия. Инерция смеха, о которой говорилось применительно к «Аленке»,— вовсе не зло само по себе. Новелла о пяти двойках, заметим, комична насквозь, но там, как мы пытались показать, комическое работало «на человека», теперь же — в ущерб человеку. Последняя новелла фильма (перейдем теперь к последней новелле) начисто чужда смешному, она трагична: повариха Василиса Петровна (И. Зарубина) рассказывает о том, как в первые дни, когда только-только приехали в степь новоселы, погибла ее дочь Лизавета. Из словесного комментария и из содержания кадров мы узнаем — совершен подвиг: услышав, что кони могут поесть совхозные семена, сваленные за рекой, Лизавета верхом бросается вплавь отгонять табун и тонет, не добравшись до места. Но до какой степени невнятна личность девушки! И лицо-то ее мы видим какие-нибудь случайные две-три секунды. И все эти скорбные общие планы, мрачная река, силуэты людей, вытащивших на берег тело,— все это не действует: мы не узнали человека, нам не по ком скорбеть; а то, что мы увидели — это скорее добротный плакат, подкрашенный лозунгами. Именно так и воспринимаешь финал всей новеллы, когда Н. Крючков в гриме директора совхоза произносит несколько фраз о славных делах комсомольцев 50-х годов. Несколько хороших, правильных фраз.

Только это не спасает дела. Человек в качестве детали плаката ценен не более чем в качестве детали фарса или комедии. В искусстве он ценен все-таки прежде всего сам по себе. Как нравственная точка отсчета. А уж отсчитывать можно потом по любой шкале: по

комической, как у раннего Чаплина, по трагической как у позднего Эйзенштейна, по героической, как у позднего Довженко...

Надо сделать наконец одно замечание по «истории вопроса». Фильм «Аленка» — экранизация необычайно точная. Большинством выгодных сторон эта картина в первую очередь обязана повести. Но, думается мне, что и недостатки ее идут оттуда же. Просто на экране, когда оказалась ослабленной покоряющая сила антоновской речи, недостатки эти выступили очевиднее. При желании их можно было увидеть и в повести. Когда два года назад повесть появилась в печати, среди волны рецензий под торжественным девизом «Счастливого пути, Аленка!», появилась и одна, очень серьезная статья, где было проявлено такое желание,— и успешно,— я имею в виду статью Е. Стариковой («Знамя», 1960, № 6),— ее мы здесь и цитировали. В статье кесарево было воздано кесарю, но говорилось и другое—говорилось, что блестящее антоновское умение воспроизвести «самоцветное сверкание пестрого потока жизненных впечатлений» кое-где увлекло автора, что неисчерпаемая инерция его юмора кое-где смазала истинно драматическую суть событий, ослабив гуманистическое звучание повести.

Статья эта оказалась актуальной вторично. Слишком подходит она к фильму.

В. КАРДИН

Сто машин и одна камера

Загораются лампочки. Одна, другая, пятая... Тревожно мигает огромный щит. По телеэкрану торопливо бегут, перекрещиваются причудливые кривые. Вспыхнула, погасла, вновь вспыхнула надпись: «Опасно! Радиация!» Автоматические писцы деловитым узором покрывают бумажную ленту. Тоненькая стрелка флегматично фиксирует скорости, оставляющие далеко позади скорость звука. И, наконец, человек. Напряженно-сосредоточенный прищур глаз. Капельки пота на лице, укрытом щитком массивного шлема.

Научная лента? Фантастическая киноповесть? Ничуть не бывало. Самый обыкновенный фильм о наших днях, который все возможности рекламы сводит к не блещущему оригинальностью определению «новый художественный...».

Из всех видов искусства, вероятно, кинематографу всего доступнее космические скорости. И он с присущей ему восприимчивостью устремляется за «Самыми первыми» *, за теми, кто преодолевает «Барьер неизвестности» **.

Вслед за документальными фильмами о рейсах Юрия Гагарина и Германа Титова появились первые художественные с красноречивыми, не требующими пояснений названиями. Быстрота отклика, стремление не отстать от примечательнейших событий эпохи — уже сам по себе добрый знак, обязывающий воздать должное создателям. Даже во многом не соглашаясь с ними, будучи вынужденными сказать им немало горьких слов, мы не откажемся от этого первого и естественного чувства признательности. Да и говоря о недостатках (их, увы, куда больше «нормы», позволяющей прибегнуть к милой, всех устраивающей формуле «отмеченные недочеты не снижают...»), мы все же не будем забывать: речь идет о фильмах-пионерах. Осваивая новую тему, они вместе с тем предостерегают тех, кто пойдет дальше: вот смотрите—это соблазнительно, однако требует неоправданных издержек; это эффектно, однако бесплодно. О, если бы кинокамера была снабжена аппаратом, родственным укрепленному в кабинах героев «Барьера неизвестности» и «Самых первых», чутким аппаратом, вспыхивающим предостерегающей надписью: «Опасно!»

Близкие темами и кругом интересов, «Барьер неизвестности» (сценарий Б. Чиркова, Д. Радовского, М. Арлазорова, постановка Н. Курихина) и «Самые первые» (сценарий А. Тверского, постановка А. Граника) резко отличаются подходом авторов к тому, что составляет предмет картин. В первом случае создатели хотели увидеть необычное в людях и событиях, связанных с освоением космоса, во втором — обыкновенное.

* «Самые первые». Сценарий А. Тверского. Постановка А. Граника. Оператор М. Шуруков. Художник Н. Суворов. Композитор И. Шварц. Звукооператор С. Шумячер. «Ленфильм», 1961.

** «Барьер неизвестности». Сценарий Б. Чирскова, Д. Радовского, М. Арлазорова. Постановка Н. Курихина. Оператор С. Рубашкин. Художники Е. Еней, Г. Кропачев. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Г. Салье. «Ленфильм», 1961.

Еще в прологе «Барьера» физику Вере Борисовне Станкевич в ответ на восторженные реплики заполнивших вагон-ресторан командировочных приходится оправдываться: «Нет, я... обыкновенный человек».

Она подходит к столику, за которым одиноко обедает мужчина. Хотя это, по рекомендации сценария, «ничем не примечательный человек», запоминается его взгляд — «пристальный, острый взгляд много пережившего или думавшего человека». Таков по первой встрече герой фильма — летчик-испытатель инженер Байкалов.

Потом, когда герои прибудут к своему необычному месту назначения, Вере Борисовне доведется услышать приглашение погулять по ночной пустыне. Не по Невскому проспекту, не по Тверскому бульвару, а по окутанной южным мраком пустыне.

В «Самых первых», наоборот,— категорический отказ от какой-либо необычности, экзотики. Герои ничем не должны выделяться из толпы. Аппарат словно случайно задержался на девушке в соломенном бриле — одной из веселой ватаги целинниц, заполнивших перрон московского вокзала. Это Наташа. Ей и быть героиней. Затем камера скользнула по толпе встречающих и остановилась на молоденьком, ничем не примечательном лейтенанте. Это Сережа, будущий космонавт.

Какой взгляд «лучше», «правильнее», какой позволяет заглянуть глубже, увидеть дальше?

Оба «лучше», оба одинаково правомерны. Тема широка, многогранна. Переплетение «необыкновенного» и «обыкновенного» составляет самое в ней характерное и самое, быть может, сложное для передачи средствами кинематографа. Вопрос: что считать «обыкновенным» и «необыкновенным», как понимать то и другое, каким образом перенести на экран?

«Барьер неизвестности» — фильм о последних шагах, предшествующих полету в космос. Он дает представление о тщательности и трудностях, с какими делались эти шаги, о цене, какой они подчас оплачивались. При испытании самолета-ракеты гибнет опытный летчик Казанцев. Трагическая история Казанцева, с мужественной сдержанностью переданная артистом В. Макаровым,— самое достоверное и потому самое волнующее в ленте. Укрупненные планы здесь впечатляют не потому, что с экрана смотрят большие глаза, а потому, что в глазах этих — напряженно ищущая мысль человека, хорошо понимающего: и от разгадки тайны свечения зависят будущие космические рейсы.

Оператор С. Рубашкин вообще охотно прибегает к крупному плану, правда не всегда считаясь с его оправданностью. Получается, как в неумелой прозе. Автор хочет заинтриговать читателя и каждый второй абзац начинает словом «вдруг». «Вдруг...» — и ничего не следует. «Вдруг» — и опять ничего.

В «Барьере» нередко камера тревожными скачками наезжает на человека. Очевидно, что-то очень важное должно сказать его лицо, его глаза. Но сказать нечего. Фильм, а следовательно, его герои бедны мыслями, небогаты чувствами, и ситуации, за исключением той, в которой оказался Казанцев, не вызывают волнения. В центре довольно привычная лирико-производственная коллизия: один герой — абсолютно правильный и по профессиональной и по нравственной линии, другой — не совсем безупречный с этих сторон, и героиня — к финалу безоговорочно отдающая предпочтение первому.

Но авторы во что бы то ни стало желают нас убедить в значительности и необычности происходящего.

Филологические изыскания Байкалова по поводу слова «подвиг» («По-д-виг... подвинуть что-то еще на шаг...») представляются холодной Вере Борисовне откровением, приводят ее, не склонную восхищаться, в восторг. «Весь русский характер в таком толковании!» — умиленно восклицает она.

Люди в фильме оказываются куда менее значительными, чем их работа, действительно предполагающая незаурядные качества, прежде всего интеллектуальные.

Если иметь в виду практическую сторону событий, то заместителю главного конструктора Лагину почти нечего делать в картине. Он и сам это в какой-то момент понимает и улетает в Москву. Но возвращается, чтобы исправить «допущенные ошибки».

На экране — «интересный мужчина» с сединой, который не прочь приволокнуться за Верой Борисовной, не без высокомерия судит о человеке и искусстве.

Благодаря Лагину вспыхивает модный спор о «лириках» и «физиках», участники которого, несмотря на благожелательное к ним внимание создателей фильма, делятся удивительно убогими соображениями. Доктор Ромашов, например, опровергает мнение о том, что красота и искусство — только украшение. Вера безапелляционно заявляет: «Это действительно огромный вопрос — кибернетическая эпоха и человек». Заблудший Лагин сетует на старомодность человека и его «аппарата чувств и способностей».

Так проблема становится поводом для всем хорошо знакомой «игры в дискуссию». Такая игра ни в коем разе не предполагает действительного столкновения мнений, единоборства мыслей, поисков глубоко таящейся истины. Она довольствуется повторением прописей. Главный герой «личным примером» должен подтвердить то, что и без него всем отлично ведомо.

В полном соответствии с правилами «игры в дискуссию» Байкалов подтверждает наблюдения Казанцева, с помощью Веры Борисовны дает им научное истолкование, а в свободное время читает стихи и даже поэмы (то есть физик и лирик одновременно).

Режиссер фильма Н. Курихин со снайперской точностью обнаруживает слабости сценария, но не только не преодолевает их, а всемерно усугубляет. Вкус нередко подводит режиссера.

Лагин увлекает Веру в ночную пустыню. И перед нами на экране оживают открытки с нестареющим девизом «люби меня, как я тебя»: мужской профиль, черный отутюженный костюм, кокетливый уголок платочка из кармана и — разумеется — роскошное южное небо во всей его павильонной неповторимости.

А есть кадры, вызывающие ассоциации и того древнее. Вера Борисовна вдохновенно склонилась над клавиатурой рояля (она тоже физик-лирик). Сидящий рядом Лагин отрешенно слушает божественные звуки.

В фильме Вера Борисовна могла все же быть менее сухой и внутренне неподвижной, свои ученые выводы она могла выкладывать без унылого педантизма первой ученицы. Однако режиссер и актриса Э. Сумская предпочли именно такой вариант роли. Возможно их манила парадоксальность положения: сухарь, «логарифмическая линейка» — и вдруг любовь. Но когда Вера Борисовна влюбилась в Байкалова, Э. Сумская не смогла нас убедить в искренности и трепетности чувства.

Лагин тоже призван был удивить публику: крупнейший, признанный авиаконструктор, а вот, смотрите, этакий бонвиван.

И талантливый, многоопытный Н. Гриценко не ушел от приемов, при посредстве которых на сцене и на экране издавна изображается провинциальный сердцеед-соблазнитель.

Получилось нечто действительно граничащее с парадоксом: беспрецедентно новый материал, люди, связанные с самой что ни на есть новейшей техникой, нескрываемое намерение авторов говорить о современном, необычном и — обветшалые, не блещущие новизной и взыскательностью приемы кинематографического решения, эпизоды, кадры фильма, наконец, целые роли, отмеченные угрюмой печатью шаблона (кругленький, решительный профессор-медик, прилетевший из Москвы; раскаявшийся Лагин, самозабвенно отдавшийся вычислениям, небритый, с возбужденно блуждающим взглядом, не реагирующий больше на Веру...).

Даже в музыкальное оформление картины проник штамп. Правда, более свежего происхождения, так сказать, штамп-модерн. Полеты «Циклона» сопро-



«Барьер неизвестности»

вождаются электронной музыкой. Почему-то считается, будто как раз она соответствует космическим скоростям и душевному состоянию человека, находящегося в ракете.

Погоня за необычным в «Барьере неизвестности» обернулась претенциозностью. А последняя, что нередко случается, привела к банальности, которая захлестнула фильм.

Но не менее интересен, да, вероятно, и поучителен путь, которым следовали безоговорочно стремившиеся к обычному создатели картины «Самые первые», тот результат, к которому они пришли.

Но прежде об одном, характерном для обоих фильмов совпадении.

И там и тут попавшие в объектив события отъединены от общей жизни. Она сама по себе, они сами по себе. В «Барьере» такая изолированность усилена географическим положением летно-исследовательского центра, своеобразного острова в пустыне. О времени напоминают лишь новейшие механизмы, модные пиджаки Лагина да несостоявшийся спор о «физиках» и «лириках». Герои же «Самых первых» после короткого вступления целиком перенесены в область специального. Ни одна мысль, ни одно чувство не выходит за границы твердо очерченной линии.

Подобная нарочитая изоляция, как и всякая искусственность, не может не сказаться на умственном кругозоре героев, не может не сузить сферу их духовной жизни и интеллектуальных интересов.

Таково изначальное сходство, разумеется не лучшим образом сказавшееся на лентах. Дальше начинаются различия.

Скромность прежде всего — провозгласили авторы «Самых первых». Ни экзотики, ни оригинальных ракурсов, ни сюжетных эффектов. Покорение космоса становится делом повседневным и обыденным, покорители— люди, ничем внешне не выделяющиеся из массы, такие, каких мы ежедневно встречаем в троллейбусе, на стадионе, в читальном зале.

Мысль эта, слов нет, верная, подсказана она наблюдением за реальной жизнью, раздумьями над биографией и подвигами первых космонавтов. Но от верной мысли до ее успешного художественного воплощения, как известно, дистанция огромного размера, преодолевая которую, не раз натолкнешься на всевозможные сюрпризы.

Если бы в пору, предшествующую полетам Ю. Гагарина и Г. Титова, кого-либо спросили, как он представляет себе первого космонавта, то он, видимо, ответил бы: простой, симпатичный парень. А если бы попросили описать внешность, то скорее всего услышали бы в ответ: коренастый, русоволосый, наверно, кудрявый...

— А как вы представляете себе его подругу?

— Верная, любящая женщина... Ей должно быть доступно все происходящее в душе мужа.

— Что же происходит в его душе?

— Он, надо думать, терзается — обрек жену на такие волнения.

— А жена?

— Ей, конечно, нелегко. Но она молодцом преодолевает свои тревоги, не показывает вида и гордится, обязательно гордится мужем. Это нетрудно себе представить...

В основе фильма «Самые первые» лежит принцип «н е т р у д н о себе представить». Самые первые и очевидные варианты типажа, биографии, психологического решения, бытовой и учебной обстановки составляют суть и ткань его.

Летчик, которому предстоит стать космонавтом, должен любить высоту. И его подруга тоже.

Сережа и Наташа на крыше. Перед ними — панорама ночной Москвы. Разговор о высоте.

Подруга космонавта должна любить высоту и не бояться ее. Кто-то там замешкался на парашютной вышке, испугался. Наташа стремительно взбегает по лестнице. Пристегивает лямки. Сережа дает напутственный совет. Мелькает купол. Радостно улыбающаяся Наташа приземляется на траву.

В ленте, в том, что и как она рассказывает,— категорический отказ от непредвиденного, неожиданного. Главный конструктор, беседуя с Сережей, демонстрирует проницательность, ум и сердечность. Врач, руководящий физической подготовкой, конечно, тоже проницателен, однако при этом немногословен и строг. Строг, но справедлив и опять-таки сердечен.

Вот группа молодых космонавтов, готовящихся вместе с Сережей. Именно такие ребята, каких и следовало увидеть.

Тренировка сложная, с огромной физической и нравственной нагрузкой. Но ни при каких обстоятельствах нельзя потерять уверенность в себе. Об этом Сережа напоминает своему приятелю Мише. Однако при испытаниях Миша растерялся — и кончилась его карьера космонавта.

Все правильно — авторы справедливо подметили: не каждому даже тренированному пилоту по плечу профессия космонавта.

Фильм обстоятельно фиксирует основные стадии физической подготовки. Но мало чем дополняет аналогичные места из хорошо известных документальных лент. А едва выходит за пределы уже виденного, оказывается в сфере само собой разумеющегося.

Рядовой летчик-истребитель Сережа поначалу не понимает, что ему необходимы серьезные научные знания. Но тут вмешивается его сосед по лестничной площадке ученый Калугин. На нашего героя обрушивается каскад авторитетнейших имен, и вот уже Сережа вместе с Калугиным вникает в научные «тайны», вот на Сережину полку ставятся все новые и новые книги...

Скромность, безыскусственность достойны всяческого одобрения. Но э л е м е н т а р н о с т ь сценарного и кинематографического воплощения никак не заслуживает поддержки. Элементарная очевидность судеб, взаимоотношений, психологических проявлений, элементарность съемок (фильм во всех своих компонентах очень целен и последователен) привели к невыразительности, блеклости.

Тебе рассказывают о беспримерно новом, а чувство такое, будто ты все это видел не один раз.

Начальные кадры: раннее московское утро, из-под моста не спеша выезжают поливальные машины. Прежде было? Возможно, и нет. Но нечто похожее наверняка и неоднократно. В литературе в аналогичных случаях говорят: нигде не списано, а не свое.

Ильф и Петров нерушимо придерживались правила: если обоим одновременно пришел на ум один и тот же эпизод или даже фраза, они безусловно бракуются. Значит, такое может прийти в голову еще десяткам и сотням людей, значит, лежит на поверхности.

В «Самых первых» всем приходящее на ум, лежащее на поверхности наиболее ценимо авторами.

Одно место в этой картине позволяет сделать не лишенное смысла сравнение с документальной картиной «Снова к звездам».

Труднейший этап в подготовке космонавта — испытание одиночеством.

В согласии со своим принципом авторы «Самых первых» показывают очевиднейшие реакции Сережи в наглухо задраенной камере. Перед тем, как захлопнут люк, он произносит несколько подобающих случаю общих фраз. Потом устраивается в кресле и начинает одинокую десятисуточную жизнь. Бодрость сменяется тоской, тоска нервозностью, нервозность — звуковыми и цветовыми галлюцинациями (в таком состоянии они нередко посещают человека). Усилием воли Сережа побеждает галлюцинации и выдерживает труднейший экзамен.

Герман Титов тоже проводил долгие сутки в изолированной камере. И ему они, вероятно, нелегко дались. Однако в какой-то момент он сделал никем не ожидаемое, не предусмотренное программой. Стал декламировать Пушкина:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!

И такая непредвиденность убедительнее многих кадров рассказала о космонавте-2.

Без непредвиденного, неожиданного (не путать с оригинальничанием) нет человеческой примечательности.

Правда, когда в «Самых первых» Наташа (Н. Дробышева) в ответ на предложение Сережи разбивает трубкой стекло в телефонной кабине— это неожиданно. Но до чего же рациональная, привычно придуманная «неожиданность», как мало за ней стоит! Начав совместную с Сережей жизнь, Наташа быстро теряет былую экспансивность, превращается в ничем не примечательную «среднестатистическую» жену. Актриса вынуждена не столько исполнять иссякшую роль сколько демонстрировать исполнение обязанностей жены — «верной, любящей, испытывающей тревогу и гордящейся...».

Н. Дробышева и И. Пушкарев добросовестно, профессионально выполняют все требуемое от них сценарием и режиссурой. Но расплывчатость этих требований, драматургического материала не позволяют актерам выбраться за пределы самого общего рисунка. И. Пушкарев словно бы на каждом шагу повторяет про себя: я, честное слово, такой же, как и все хорошие парни, так же славно улыбаюсь, так же мило заблуждаюсь, так же ношу шапку...

Достоинства главных героев фильма лишены необходимой определенности, индивидуальной конкретности, то есть того, что сообщает образу неповторимость, врезает его в сознание и память зрителей.

Такова наша основная претензия к авторам «Самых первых», картины, в которой скромность обернулась робостью, невыразительностью, преднамеренный отказ от необычного привел к банальности.

Банальности? Так ведь это итог, к какому пришли двигавшиеся совсем другой орбитой создатели «Барьера неизвестности».

Совершенно верно. Дороги разные, а финиш одинаковый, одинаково досадный.

Нет ли в нем своей закономерности?

...Все привычнее кадры художественных фильмов, заполненные сложнейшими, тончайшими машинами. Таково знамение времени, когда человеческие судьбы переплетаются с техникой, особенно судьбы тех, кто держит путь в космос. Играя возрастающую роль в жизни, техника отвоевывает кадр за кадром в картинах, посвященных этой жизни. Маленькая, скромная машина — кинокамера — окружена своими преуспевающими собратьями.

Но ей нет причин робеть и пасовать перед совершеннейшими механизмами века, пусть не дрожит в шарнирах ее штатив. У нее собственная гордость. Ей доступно недоступное другим — движение мысли, порыв души, не регистрируемое никакими автописцами биение человеческого сердца.

Сложнейший и трезвый математический расчет позволил создать механизмы высокой точности, осуществляющие космические полеты, следящие за движением планет, за состоянием человеческого организма, удаленного на многие сотни километров от Земли.

А то, что запечатлевает зоркое око и чуткий слух кинокамеры, лежит вне математических выкладок, не подвластно расчетливому конструированию. Рационалистическая заданность здесь неуместна, более того — пагубна.

Стоит камере забыть о своем преимуществе, растеряться, предположить, будто ее дело лишь фиксировать общедоступное и общеизвестное («Самые первые») или расцвечивать актуальную тему претенциозно-экзотическими узорами («Барьер неизвестности»), как пропущенная через нее лента теряет свое насущное качество — эстетическую значительность, художественную достоверность. Камера добросовестно запечатлевает облик окружающих ее машин, но не схватывает нравственный и интеллектуальный облик людей, создающих эти машины и с их помощью устремляющихся в звездную даль. Техника, техническое достижение, научная проблема, но не человек оказываются на положении основной приметы времени. А это никак не на пользу искусству.

В том-то и заключается великое превосходство кинокамеры над остальными, пусть самыми «умными» машинами, что правдой о человеке она способна передать правду времени. Чего же ради ей поступаться своим превосходством!

В. СУТЫРИН

«Все вопросы, вопросы...»

На экране — фильм «Командировка»*. В зрительном зале то и дело раздается дружный смех. Да и можно ли не смеяться, глядя на то, как почтальон тетя Катя, обучаясь с помощью озорных колхозных ребятишек езде на велосипеде, врезывается в проезжающую поперек дороги конную косилку? Можно ли без смеха глядеть на колхозного донжуана Пашку, который, нечаянно растревожив пчел на пасеке, вынужден спасаться бегством? Он мчится, срывает с себя на ходу рубашку, отчаянно размахивает ею, безуспешно пытаясь разогнать атакующий его пчелиный рой. Смех в зрительном зале нарастает: Пашка, перемахнув через лежащего на берегу речки человека, плюхается в воду, а человек вдруг чувствует пчелиный укус — один, другой, третий — и, сорвавшись с места, в свою очередь кидается к спасительной речке, с размаху ныряет, но тут же встает на ноги — всего-то здесь воды по колено...

Истины ради надо признать, что авторам этой комедии иногда решительно изменяет художественный вкус.

Вспомним хотя бы, как в последней части фильма все тот же Пашка, подглядывавший за любимой девушкой и мнимым соперником, был принят в темноте за собаку, как пришлось ему взять на себя столь подлую роль и для полной иллюзии лаять, а потом улепетывать на четвереньках домой и там с помощью младшего брата смазывать йодом укусы всамделишных деревенских псов, осердившихся на него, надо полагать, за профанацию их «второй сигнальной системы». Истины ради скажем, что сия история тоже повеселила зрительный зал. Удивляться не приходится: ведь не все зрители застрахованы от потери художественного вкуса. Да и не столь уж существенны эти промахи — нет же оснований полагать, что авторы стремились создать фильм, единственное назначение которого — любыми средствами веселить публику. Наоборот, легко найти прямые доказательства того, что все комедийные ситуации и происшествия служат, по замыслу авторов, куда более значительной цели.

Как бы приоткрывая глубинный смысл своего фильма, Н. Фигуровский и Ю. Егоров заставляют главного героя, конструктора Щербакова, задуматься и поразмыслить в финале:

«Вот и кончилась моя командировка. Встречусь ли я с теми, кого узнал? Я уже не могу отделить себя от тех, кто мне стал дорог и близок. И даже не дорог, а просто знаком. Я не могу себя отделить даже от тех, кого просто не любил. Какой новый смысл внесли они в мою жизнь? И что дала им, каждому, встреча со мной? Все вопросы, вопросы...»

Если учесть, что Щербаков — талантливый конструктор, создавший универсальную уборочную машину для сельскохозяйственных работ, да к тому же человек со склонностью размышлять над окружающей действительностью, человек с разносторонними интересами, в частности, любящий поэзию, человек, наделенный юмором, остроумием; если учесть, что он приезжает в колхоз для того, чтобы разобраться, почему не заладилось у местных механизаторов дело с освоением его машины, а затем вместе с ними устраняет обнаружившиеся недостатки в конструкции; если учесть, что он близко сходится за время своей командировки с рядом работников колхоза — в первую очередь с председателем колхоза, который «несмотря на свою молодость, весьма уважаемая личность»; если учесть, что в него влюбилась девушка Клава — красивая, привлекающая душевной чистотой, незаурядным — пусть еще недостаточно отшлифованным жизнью — умом; если учесть, что и у него шевельнулось что-то в сердце, разбуженное сильным девическим чувством,— если учесть все это, то нельзя не признать, что вопросы, которые задает себе Щербаков в финале картины, наполнены немалым смыслом, и ответы на них — а ради этого и создана картина— должны, выражаясь словами Щербакова, внести какой-то новый смысл не только в его жизнь, но и в сознание зрителя, который так оживленно, весело следит за приключениями героев комедии.

И вот я, один из зрителей, после того как погас экран, пытаюсь разобраться в своих непосредственных впечатлениях. Правда, я не «простой» зритель, поскольку принадлежу к числу критиков и, следовательно, обладаю всеми пороками и, возможно, кое-какими добродетелями, свойственными этому горемычному литературному племени. Но, думается мне, не профессиональные мои пороки заставляют меня, размышляя о картине, испытывать растущее чувство глубокого огорчения. Бог ты мой! Куда как приятнее писать критическую статью с чувством радости. Куда как интереснее анализировать путь художника, приводящий его к творческой победе,

* Сценарий Н. Фигуровского, Ю. Егорова. Постановка Ю. Егорова. Оператор И. Шатров. Художник Л. Безсмертнова. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор А. Голыженков. Киностудия имени М. Горького, 1961.

вместо того чтобы разбираться в ошибках, влекущих за собой неудачное воплощение хорошего замысла, а то и полное его крушение. В этом последнем случае утешением служит лишь мысль, что и такое малоприятное занятие может принести свою пользу, если оно предпринято с добрыми намерениями. Если в науке «отрицательный опыт — тоже положительный опыт», то и в искусстве урок, извлекаемый художником из творческой неудачи, тоже имеет положительное значение...

А теперь вернусь к уже цитированным мною вопросам Щербакова, возвращающегося из командировки на завод, где он работает. Прежде всего — могу ли я признать эти вопросы правомерными, естественно рождающимися не только в сознании героя фильма, но и в сознании зрителя? «Встречусь ли я с теми, кого узнал? — мысленно вопрошает Щербаков. — Я уже не могу отделить себя от тех, кто мне стал дорог и близок. И даже не дорог, а просто знаком. Я не могу себя отделить даже от тех, кого просто не любил»). Перебирая в памяти кадр за кадром, я ищу, кого же «просто не любил» Щербаков из числа жителей села Братки? Может быть, слишком спокойно живущего в колхозной среде лодыря и пьяницу, который в списке главных персонажей обозначен одним словом — Скептик. Но в чем сказалась «нелюбовь» Щербакова? Ведь «нелюбовь», которая делает этого Скептика как бы внедрившимся во внутренний мир инженера («не могу отделить себя даже от тех, кого просто не любил»), не может не быть чувством активным. Его было бы лучше определить словом «невзлюбил», а еще точнее — словами «почувствовал отвращение», «взъярился на самое его существование среди трудолюбивых людей» и т. п. Ничего этого нет и в помине. Всякий раз, встречаясь со Скептиком, Щербаков лишь мило балагурил, и в этом ироническом (по подтексту) балагурстве (хоть убейте меня, товарищи авторы) я не могу усмотреть ни проблеска даже легкой неприязни, ни капли сарказма, ни малейшего проявления моральной брезгливости. Я уже о более сильных эмоциях не говорю, а они были бы вполне естественны для Щербакова, для всякого, кто законно именует себя «советским человеком». Замечу мимоходом: мало чем отличается и отношение колхозников к Скептику. И у них та же незлобивость к этому паясничающему тунеядцу. Они тоже не прочь побалагурить, когда заходит речь о Скептике, побалагурить даже тогда, когда его проделки наносят ущерб колхозному добру. И живет этот Скептик среди них на манер тех «дурачков», которыми, как своеобразной достопримечательностью, могли похвастаться многие дореволюционные деревни и захолустные городишки, — над такими «дурачками» потешались, но зла им не чинили.



«Командировка». О. Ефремов — Щербаков, А. Миронов — Скептик

Может быть, размышляя о «просто нелюбимых», Щербаков имел в виду колхозного механизатора Пашку? Щербаков в какой-то мере осуждает Пашку за то, что тот нехорошо обошелся с Клавой — без какого-либо чувства к ней, исключительно ради одного желания увеличить еще на одно имя свой «донжуанский список» Пашка ухитрился на короткое время «задурить» девушке голову. Но Щербаков скорее любит этого «первого парня на деревне» и даже долго, с помощью различных ухищрений, пытается разбудить в его сердце любовь к Клаве.

Вот и выходит, что не было в селе Братки ни одного человека, которого бы действительно «не любил» Щербаков. И его фраза насчет того, что даже от этих людей он уже не может теперь отделить себя, лишена всякого реального смысла... Или я чего-то недоглядел в картине, товарищи авторы?

А кого полюбил Щербаков, с кем сдружился, кто из жителей села Братки стал ему дорог за время его командировки? Колхозные механизаторы, с которыми его связывала дружная и успешная работа по устранению недостатков сконструированной им машины «Щукрэл», отнеслись к нему с симпатией. Толковый инженер, простецкий человек, весельчак, любящий шутливую «подначку», мог ли он встретить иное отношение? Но в чем и где проявилась его любовь к ним и чем, если не бросаться словами, они стали ему так дороги, что забыть, отделить их от себя он уже никогда не сможет? Этого я тоже не понимаю, хотя искренне ищу ответа. Несколько

иначе обстоит дело с Сергеем Сергеевичем, председателем колхоза. Уже в самом начале знакомства с ним Щербаков признается: «Вот обидно! Вот всегда так — не успеешь и познакомиться-то, уже уезжать надо. Да...» Недалекая Зина, жена председателя, относя эти слова и к мужу и к себе, тут же резонно возражает: «Ну зачем вам уезжать? Оставались бы у нас». И действительно, если уж так приглянулся инженеру-конструктору колхоз, его молодой, но всеми уважаемый председатель, почему бы и не пожить хоть немного? Но Щербаков должен отказаться: у него «другие планы». Какие — он не объясняет радушной чете. Но мы-то, зрители, знаем: у Щербакова впереди — заслуженный отпуск, поездка в «солнечные края». А дальше случилось так, что обнаружившиеся в машине существенные дефекты заставляют его надолго осесть в колхозе. В одну из тех минут, когда председатель легко мог разочароваться в щербаковской машине, в самом Щербакове, который безответственно согласился с тем, чтобы завод оснастил его новую машину старыми, негодными агрегатами (отсюда и все беды с освоением машины),— в такую именно минуту, ночью, стоят Щербаков и Сергей Сергеевич на мостике через речку и ведут долгий разговор. Мы его не слышим, вместо него мы слышим раздумья Щербакова:

«Где границы нашей ответственности? За что мы отвечаем и за что не обязаны отвечать? С той минуты, как я появился на свет, я отвечаю за все прошлое и будущее. И за то, что парень обидел девушку, и за то, что женщины калечат себе руки, убирая картошку в мерзлой земле. И, в конце концов, разве я не отвечаю за то, что согласился, чтобы старый агрегат приспособили к моей новой машине?.. Мы много в эту ночь сказали друг другу неприятных слов. Ну, ничего — правда не самая страшная вещь на свете».

«Командировка». С. Карпинская — Клава



Оказывается, товарищи авторы, ваш герой не прочь иногда встать в величественную позу и выражаться, хотя бы и мысленно, самыми возвышенными словами: «С той минуты, как я появился на свет, я отвечаю за все прошлое и будущее»! Но он одновременно еще и хитрец — беспредельно расширив «границы нашей ответственности», взваливая на себя многое такое, за что явно отвечать не может (например, за Пашку, который обидел Клаву), он мимоходом поминает и ту действительную свою ошибку, которая привела к весьма серьезным и дурным последствиям. А вслед за этим спешит увести мысль зрителя в другую сторону: «Мы много сказали друг другу неприятных слов». Да, председатель имел все основания сказать много таких слов Щербакову. А какие неприятные, но правдивые слова мог сказать Сергею Сергеевичу Щербаков? Никаких! И Щербаков в своих размышлениях явно кривит душой. Зачем? Скорее всего, так сказать, для красоты слога, для того, чтобы плавно перейти к эффектной заключительной фразе: «Ну, ничего— правда не самая страшная вещь на свете». Ох, уж эта любовь к сомнительным афоризмам! Она не раз ставит его в неловкое положение — начинаешь задумываться: так ли уж умен и интересен своим внутренним миром Щербаков, как хотелось бы авторам фильма?

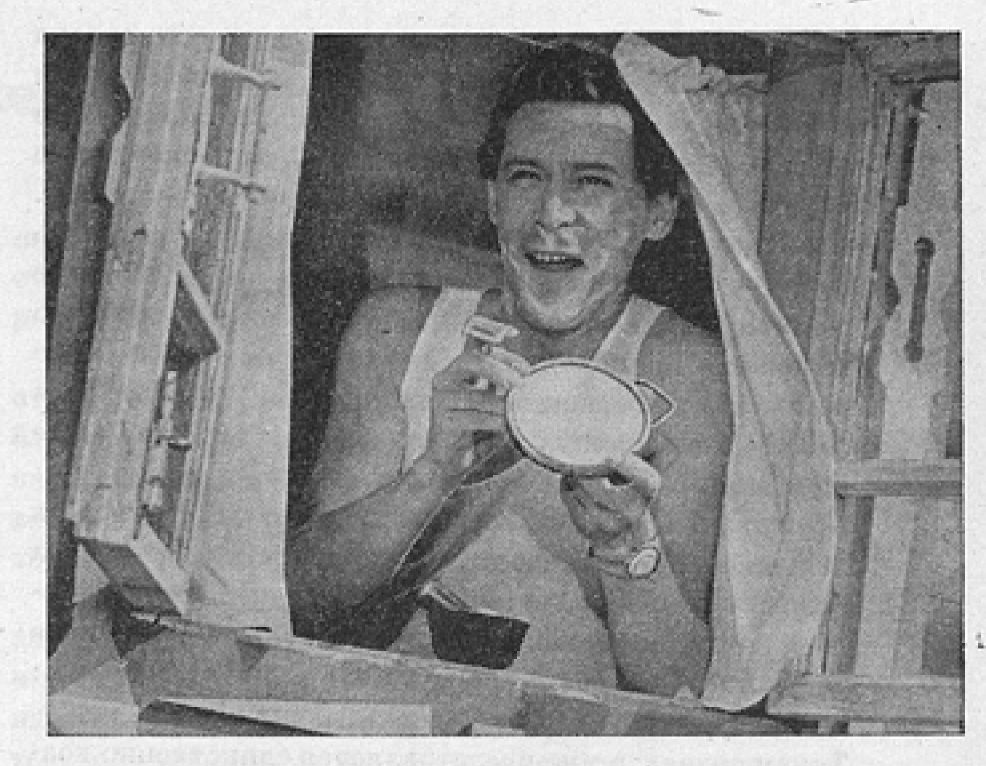
Но эти размышления Щербакова характерны еще и в том отношении, что в них нет и следа каких-либо теплых, дружеских чувств. А между тем минута самая подходящая для них: Щербаков должен был бы в такую минуту поступиться любовью к красивым позам, словам и ощутить хотя бы элементарную признательность за доверие, оказанное Сергеем Сергеевичем...

Тут мне слышится возражение авторов. «Неужели,— говорят они мне,— вы не понимаете особенностей характера Щербакова? Ведь он из той породы людей, которые не любят, да, пожалуй, и не умеют прямо раскрываться в своих чувствах, открыто говорить о них? Их постоянное слегка ироническое отношение к окружающим, как и к самим себе, есть своеобразное прикрытие их подлинной души, которая способна и на чуткость, и на благодарность, и на крепкую привязанность, и на чувства еще более сильные».

Да, мне знакома и такая порода людей. Но я ведь вовсе не настаиваю на том, чтобы душа героя становилась ясной для зрителя в таких конкретных

формах, которые не соответствуют характеру Щербакова. Пусть она проявляется, как ей свойственно, но пусть все же проявляется. Сергей Сергеевич и после этого ночного разговора многое делает для того, чтобы Щербаков мог до конца исправить «Щукрэл» и с честью выйти из трудной, неблагоприятной ситуации. А я так и не нахожу в Щербакове ни одного душевного движения, отвечающего на это, и у меня рождается еще одна мысль: случайно ли проявил странную безответственность этот человек, согласившись на укомплектование своего детища старым, негодным агрегатом для уборки картофеля? Знал же он, что агрегат негоден? Понимал же он, что с таким оснащением его универсальная уборочная машина, поставленная на колхозное поле, неизбежно оскандалит своего конструктора? Почему же согласился? Из трусости, из боязни перечить начальству? Отнюдь нет! Щербаков — человек решительный. Через голову заводского начальства он шлет из колхоза телеграмму непосредственно министру: «Воздержитесь утверждать конвейерным пуском «Щукрэл» . Я не могу найти никакого иного объяснения ошибке инженера Щербакова, кроме... равнодушия. «Хотите к моей машине приспособить старый агрегат? Валяйте! Мне это глубоко безразлично. Свою работу я сделал так, что за нее краснеть не придется, а до остального мне дела нет» . Конечно, он так никому не говорил и, вероятно, ничего похожего на это не произносил мысленно, он, возможно, даже и не утруждал себя какими-либо мыслями на этот счет. И в этом тоже сказалось его равнодушие. Вот и к людям он так же относится — равнодушно. Без гнева, без моральной брезгливости даже к лодырю и пьянице Скептику, без теплоты, подлинной душевности к тем, кто достоин уважения и любви.

Став на котурны и объявив себя ответственным за все на свете, он, как уже было сказано, принял на себя и вину Пашки, обидевшего Клаву. Но ведь Пашкин поступок — пустяк в сравнении с той жестокой обидой, которую он, ни мало не задумываясь, причинил Клаве. Мимолетное влечение Клавы к Пашке было всего лишь смешным и наивным заблуждением: она придумала себе это влечение, она полагала, что Пашка, встретив «настоящую» девическую любовь, остепенится, облагородится и сам окажется способен на такое чувство. С Щербаковым у нее совсем другое. Он пробудил в ней самую настоящую, первую любовь. Это чувство глубокое, сильное, и равнодушие, которое столь бессердечно проявляет к ней Щербаков в минуту решительного объяснения, не может не ранить ее, и рубец от этой раны на всю жизнь останется на сердце Клавы. Душевный, самоотверженный человек, Клава искренне говорит Щербакову: «Я не сержусь, не обижаюсь, что вы? И вообще, уезжайте спокойно» . Иначе она



«Командировка». О. Ефремов — Щербаков

сказать и не может, потому что не понимает, с каким равнодушием встретилась, потому что все еще любит Щербакова и в неудачливости своей любви винит только себя. Молодая актриса С. Карпинская, которую зритель впервые увидел на экране в картине «Поддубенские частушки» , и в роли Клавы пленяет характером своего дарования: ее игре присуща такая убедительность, такая правдивость, что нельзя не довериться образу, который она создает просто, без каких-либо ухищрений мастерства — да она еще им и не владеет,— но который живет на экране подлинной жизнью. И в соседстве с этим живым, притягательным образом Клавы фигура Щербакова становится совсем уже несносной. (Иначе я не могу определить своего впечатления.)

Ведь Щербаков знал, какую недостойную игру вел он с девушкой! Зачем ему нужен этот «сельский» платонический роман? Для возбуждения ревности в Пашкиной душе? Для того чтобы ревность раскрыла Пашке глаза и он увидел бы все великолепные достоинства девушки? Вначале Щербаков давал понять зрителю, что именно с такой благородной целью повел свою игру. Но он ее не прекратил и после того, как Пашка в самом деле влюбился в Клаву... Мне слышится вопрос авторов фильма: «А вы не можете допустить, что к этому моменту и Щербаков, незаметно для самого себя, успел влюбиться в Клаву, и это уже была не игра?» Нет, отвечаю я им, не могу допустить! Я отчетливо вижу эту оскорбительную, издевательскую для Клавы сцену прощания на пасеке. Она прибежала туда нарядная, вся трепещущая от ожидания решительной встречи с любимым человеком. А Щербаков явился с обычной своей улыбкой, с дежурными остротами. Он вся-

чески пытается увильнуть от несложного ответа на безмолвный, но ясный вопрос Клавы. И когда изворачиваться больше уже невозможно, он, впервые за всю картину, теряет свой апломб, свою шутливую повадку, свою находчивость в словесной пикировке. Он лепечет что-то жалкое, и я в эту минуту ясно вижу, что внутри он совсем пуст и не за что мне любить этого бездушного, ничем не интересного человека, и у меня является желание никогда больше не видеть его среди колхозников села Братки, среди людей, работающих на заводе, и вообще где бы то ни было в нашем обществе...

Нет, я не могу поверить в любовь Щербакова к девушке, хотя картина и завершается намеком на возвращение Щербакова в село Братки. В литературном сценарии такого намека не было — Щербаков уезжал бесповоротно, не помогли и слова товарища: «Эх, дурная голова! Ведь ты неправ! Вернись!» Такая развязка мне представляется единственно возможной, отвечающей правде, да и менее жестокой: зачем хорошую, душевную, добрую девушку Клаву связывать в паре с Щербаковым, зачем делать ее несчастной на всю жизнь? Между тем О. Ефремов, исполняющий роль конструктора, не оставляет у меня ни малейших сомнений в том, что за внешностью милого, немного легкомысленного, а вернее кокетничающего этим легкомыслием человека, за оболочкой человека живого, одаренного природой, импульсивного скрывается натура черствая, ничем не примечательная, не сулящая никаких радостей Клаве. Стремился ли талантливый, умный актер к такому разоблачению персонажа? Нет, конечно. Вопреки его намерениям результат получился именно разоблачительный: таков уже объективный, складывающийся по законам драматургической логики образ Щербакова...

Я начал свои размышления с признания того, что вопросы, которые задает себе Щербаков в фильме, наполнены немалым смыслом. Однако я имел в виду не готовый фильм, а замысел авторов, как он мне рисовался. Иное дело — фильм. С удивлением смотрю я на эту банальную и уже ветхую историю любовных отношений между наивной, непосредственной деревенской девушкой и отягощенным житейским опытом и скепсисом горожанином... «Но позвольте! —прерывают меня авторы фильма.— Как же вы можете сводить к этому все содержание картины? А «Щукрэл»? А история совершенствования этой универсальной уборочной машины? Неужели она, не говоря уже о всех приметах современной колхозной жизни, не заслуживает никакого внимания?» Я просто не могу принять ее всерьез, как не могу принять чисто внешние приметы современности за существенные стороны жизни сегодняшней колхозной деревни. Да и дорожили ли сами авторы сюжетной линией, связанной с испытаниями и совершенствованием машины? Не думаю. Я знаю, что по дороге от литературного сценария к фильму часто приходится кое-что терять, от чего-то отказываться. Но есть «потери», которые полезны, есть купюры, очищающие фильм от загромождений, мешающих ясному изложению авторской мысли, а есть потери подлинные. В литературном сценарии «Щукрэл» занимал гораздо больше места, чем в картине. И это обстоятельство, между прочим, давало авторам немаловажную возможность создать довольно ясный, действенный образ председателя колхоза, который в картине потерял почти все свои привлекательные свойства. Почему же вы, товарищи авторы, пошли на изъятие именно этих, а не каких-то других сцен? Не потому ли, что сюжетная линия, связанная с машиной, вас, по существу, не интересовала? Другого объяснения я не нахожу. Не могу я принять всерьез и вашего Скептика, потому что фигура лодыря, если она выводится с серьезными намерениями, не может не вызвать у советского художника желания зло посмеяться над ней, беспощадно расправиться средствами сатиры. Не вижу я и живого, глубокого интереса вашего к многочисленным «второпланным» персонажам: к жене председателя колхоза Зине, которая имеет только один характерный признак — беспочвенную и нелепую ревнивость; к директору завода Гогочайшвили, запоминающемуся своим «кавказским» акцентом да еще глупостью; к пасечнику Татьянычу и другим. А все они — наши современники, и жанр комедии не освобождает авторов от необходимости по-настоящему разобраться в их внутреннем мире, в их реальных связях со всей нашей жизнью...

Снова и снова испытывая чувство огорчения, товарищи авторы, я хочу только одного — чтобы вы, несколько поостыв к только что законченной работе, присмотрелись к этим моим строкам. Быть может, мои раздумья помогут вам разобраться в фильме более обстоятельно. Быть может, вы даже найдете в них кое-что заслуживающее внимания, но, может быть, и начисто отвергнете как досужий вымысел критика.

Л. МУРАТОВ

Разновидности схемы

Каждая встреча с новым фильмом — разве не должна она быть столь же интересной и обогащающей, как встреча с живым человеком? Но как часто уже в середине сеанса (нередко, впрочем, и в самом начале его) начинаешь тоскливо поглядывать на часы и по окончании фильма выходишь из зрительного зала с чувством человека, наконец-то освободившегося от докучливого собеседника. О подобных картинах принято обычно говорить: фильм скучный, неинтересный, оставляет равнодушным. Одна из рецензий на картину «Домой...» так и называлась «Скучный фильм». О фильме «И снова утро» газета «Советская культура» отозвалась рецензией с характерным заголовком «Скучная история одного профессора».

Но невольно возникает вопрос: почему, собственно, «скучно, неинтересно, оставляет равнодушным»? Тем более когда речь идет не о легковесных бесконфликтных киноподелках типа «Горячей души» или фильмах-романсах вроде «Бессонной ночи» и «Повести о молодоженах», с их вымученными недоразумениями и «эстетическим» принципом «страстья в клочья», а о фильмах серьезного жизненного наполнения.

В самом деле, разве не драматичны, разве лишены общественной значимости судьбы персонажей таких картин, как «Люди одной долины» или «Чужая беда»,— бывших руководителей, взращенных на благодатной почве культа личности, деспотичных и самоуверенных людей, почувствовавших себя на одно время «хозяевами» над простыми тружениками? И вправе ли мы назвать «скучной и неинтересной» историю колхоза «Заручевье», о которой нам рассказано в фильме «Домой...»? Кого оставит равнодушным незавидная судьба этого колхоза, который пришел в запустение и упадок по вине неумелого председателя, а сами люди давно уже махнули рукой на плачевное состояние дел в своем хозяйстве? Значительно и драматично жизненное содержание фильмов «Люблю тебя, жизнь!», «Раздумья», «Будни и праздники», повествующих о современной молодежи, о том, как не сразу и нелегко она находит свою «точку» в жизни. Современная действительность входит и в эти фильмы своими сложными, новыми и интересными явлениями, само существование которых игнорировалось или даже вовсе отрицалось в годы культа личности.

Но отчего же и в таком случае «скучно, неинтересно, оставляет равнодушным»? В этом следует разобраться, ибо дело, думается, не столько в конкретных недостатках того или иного фильма, сколько в тех стойких и живучих «творческих принципах», которые порождают вереницу безликих фильмов.

Да, ни одному из упомянутых фильмов нельзя отказать в значительности и остроте жизненной проблематики. Но вот что странно! Вас не покидает ощущение какой-то заведомой «облегченности» всех этих картин, созданных, казалось бы, на остроконфликтном жизненном материале.

«Бесконфликтность» — это не только игнорирование существующих сложностей жизни, изображение действительности как розовой и безмятежной идиллии. Нет, до сих пор живут порожденные этой теорией канонические «бесконфликтные» способы обработки нового жизненного материала: подгонка его под ту или иную тематическую схему, упрощенчество, «организованность обстоятельств», назидательная иллюстративность. А всего этого вполне достаточно для того, чтобы свести острейшую и интереснейшую жизненную тему к прямолинейному «кинематографическому отражению», к тому условному показу, которое давно получило меткое выражение «как в кино».

Не так давно по экранам страны прошла картина «На пороге жизни»*, созданная на студии «Грузия-фильм». Авторский замысел был интересным и значительным — рассказать о поисках пути вчерашними десятиклассниками, о той нелегкой поре в юности, когда бывает немало опрометчивых шагов, ошибочных решений, поисков, срывов, первых разочарований. Однако создатели фильма отнюдь не склонны были передать жизненные впечатления. Еще только началось действие картины, а вы уже почувствовали, как переступаете через порог некоего условного киномира.

Судите сами: двое оканчивающих школу поссорились. Он (в этом фильме его зовут Элгуджа) решает после окончания школы остаться в совхозе. Она (в этом фильме ее назвали Мзией) намеревается поступить в вуз, но, «срезавшись» на экзаменах, возвращается домой, к нему. (Кстати, такая же сюжетная ситуация уже была в фильме «Своя голова на плечах». Но его звали Толей, а ее Валей. Толя остается в колхозе, а Валя мечтает только об институте. Понятно же, проваливается и Валя, и так же, как и ее грузинская сверстница, находит

---

* Сценарий Ю. Кроткова (по рассказу Г. Чиковани). Режиссер-постановщик К. Пипинашвили. Главный оператор Г. Челидзе. Главный художник Р. Мирзашвили. Композитор А. Мачаварнани. Звукооператор Р. Кезели. «Грузия-фильм», 1960.

жизненное призвание в работе на полях колхоза.) Но и в такой, пусть не новой ситуации можно открыть еще неоткрытое, неизведанное. Однако сценарист Ю. Кротков и режиссер К. Пипинашвили пошли от готовой и не раз уже выверенной схемы.

Итак, главная героиня решает покинуть родное село ради столичной жизни и учебы в вузе. Это решение девушки явно озадачивает ее одноклассников, и прежде всего любимого, Элгуджу,— ведь именно она, Мзия, первой подала хорошую мысль о работе класса в совхозе. Почему же Мзия решила покинуть любимого, друзей, родное село? Нам не дано этого знать, но зато по всем правилам «шахматной» драматургии авторы начинают расставлять фигуры.

Ход первый: едва только в кадре появляется отец героини, как его место в событиях и сюжете уже определено. Положительный персонаж с усталым и озабоченным лицом, может быть, и рад наставить дочь на истинный путь, но, как это уже повелось со всеми отцами юных киногероев, он страшно погружен в свои служебные дела. Ход второй: появляется отрицательная мать — мещанка, во всеуслышание объявляющая о своем намерении устроить дочь в столичный вуз. Такая расстановка действующих лиц должна объяснить нам душевную раздвоенность героини.

Но ведь девушка любит Элгуджу, вместе с которым она и решила сперва остаться в совхозе? Да, было и это. Но для чего тогда, спрашивается, существуют ссоры влюбленных — этот излюбленный авторами, поистине классический киноход? Правда, предстоит еще последнее решительное объяснение — Элгуджа намерен уговорить Мзию не уезжать. Но как не повезло нашим влюбленным! Что бы Элгудже минутой раньше прибежать на вокзал — может быть, тогда и не выпали бы на долю его подруги столь тяжкие жизненные испытания. Но поезд не может задерживаться, и, согласно всем кинематографическим канонам, он отходит именно в тот момент, когда потрясенный Элгуджа вбегает на вокзал. Ни одной минутой позже — ведь на страже расписания авторы фильма. А они уж знают, как направлять движение своей картины по жесткому и заранее составленному графику.

Тем же «графиком» предусмотрены жизненные трудности и драмы легкомысленной Мзии. Например, роковая встреча с негодяем Ладо. Этот отрицательный во всех отношениях персонаж приглашает легковерную девушку прокатиться на его «Волге» по горам. И вот злосчастная уже на краю пропасти, Ладо приближается к Мзие. Но ведь не случайно в той же «Волге» авторы припасли постоянное местечко для положительного во всех отношениях Автандила — приятеля Ладо. Именно ему в трагические для героини минуты авторы повелевают защитить Мзию от посягательств Ладо. Положительный Автандил сурово укоряет отрицательного Ладо и доводит расчувствовавшегося подлеца до отчаянных мук совести. Ладо горестно поминает впустую потраченную жизнь. Стоит ли говорить о том, что к финалу фильма авторы исправляют своего «все понявшего и все осознавшего» героя.

И Мзия может быть спокойна — ее судьба находится в надежных руках. Проведя девушку через ряд подобных же жизненных «трудностей», авторы в конце фильма повелевают своей героине вернуться в родные места, где ее радостно встречают друзья, любимый Элгуджа. Все поют и танцуют. Все смеются. И все довольны. Кроме зрителя, который научился уже безошибочно распознавать нехитро организованные кинематографические сюжеты с их максимальной экранной удаленностью от жизненной и художественной правды, от времени, от действительности.

Казалось бы, картина «Раздумья» * — одна из последних работ студии «Ленфильм» — и «На пороге жизни» не имеют ничего общего — они различны по происхождению, стилю, замыслу, организации сюжета... Более того, оба фильма в чем-то прямо противоположны по тем художественным задачам, которые решали их авторы.

В самом деле, если в грузинской картине господствует принцип «как в кино» — будь то внешняя динамика действия, насыщенного завлекательными событиями, или организованные по канонам «шахматной» драматургии случайные встречи и совпадения, будь то декорации с их павильонной нетронутостью и раскрашенностью или модный разрез глаз и отполированный глянец столичного маникюра на руках работающей в поле сельской девушки, роль которой исполняет популярная киноактриса, — то создатели «Раздумий», напротив, старались снять в фильме все, «как в жизни».

Возможно, что постановщик «Раздумий» Т. Родионова вовсе не видела «На пороге жизни». Но всей художественной системой своего фильма, каждым эпизодом и каждым кадром его она открыто и полемично выступает против приемов, порождающих подобное условное «отображение жизни». Вот почему, использовав ту же жизненную и сюжетную ситуацию, что и в грузинской картине,— поиски жизненного пути вчерашними десятиклассниками,— Т. Родионова решает ее совсем иными средствами.

Вместе со сценаристами А. Кивой и М. Краковским постановщик намеренно избегает в своей работе всякого киносочинительства, отказываясь от выверенных и привычных схем и конфликтов, от

* Сценарий А. Кивы, М. Краковского. Постановщик Т. Родионова. Оператор О. Куховаренко. Художник Г. Кропачев. Композитор Н. Симонян. Звукооператор Н. Косарев. «Ленфильм», 1961.

киноштампов, от искусственных ходов и заданных решений. Поэтому в фильме о первых самостоятельных шагах вчерашнего школьника вы не найдете традиционных кинематографических ракушек, издавна прилипших к этой столь же традиционной киноситуации.

Здесь нет привычного выпускного бала, нет вечно занятого отца и матери-мещанки, проглядевших пробелы в воспитании сына или дочери. Вы не увидите в этом фильме героев «положительных» и «отрицательных», а стало быть, и героических деяний первых и дурных проступков вторых. И хотя это фильм о юности — времени первой любви,— зритель, к своему удивлению, не обнаружит в нем традиционной влюбленной пары с ее не менее традиционными недоразумениями.

Стремление говорить о жизни как бы языком самой жизни во всей непосредственности и непредвзятости ее положений предопределило в «Раздумьях» простую, безыскусственную манеру повествования, естественное и свободное соединение жизненных эпизодов, заменивших привычный киносюжет, выбор простых и обыкновенных героев, авторский интерес к житейским подробностям, деталям быта, обилие жанровых зарисовок и т. д. Это «узнавание жизни» в ее повседневных проявлениях, конечно, привлекает к фильму, особенно если вспомнить муляжный экранный мир картин типа «На пороге жизни».

Характерно уже начало фильма. Отказавшись от скучного и канонического перечня титров и сопровождающей их обычно громкозвучной киноувертюры, режиссер запросто вводит нас в квартиру Мигуновых. Вроде бы и мелочь, но это сразу же рождает ощущение достоверности происходящего, жизненности атмосферы.

К тому же это обычная квартира обычного ленинградского дома. Раннее утро. В прихожей полумрак. Через стекло двери, ведущей в кухню, неровными полосами падает свет на пол. На полу валяются окурки, банка от консервов, коробка от шоколадного торта... В кухне яркий свет: после вчерашней встречи с друзьями-одноклассниками Костя Мигунов (Д. Барков) прибирает со стола, моет посуду.

Щелкнул замок в передней — с ночной смены возвратился отец, Яков Иванович Мигунов (Ю. Толубеев). Судя по тому, как разговаривает отец с сыном, чувствуешь, что не все ладно в семье. Да оно и понятно: много лет прошло с тех пор, как похоронил Яков Иванович свою жену, на войне погибли старшие сыновья, а младший Костя, «единственный наследник всему роду мигуновскому», никак не может найти общий язык с отцом. По твердому убеждению отца, сын должен пойти учиться в институт, лучше всего, конечно, в электротехнический — ведь там учились его погибшие братья. Но Костя не хочет поступать в институт. По всей видимости, он не хочет и на завод, к отцу. Впрочем, знает ли он сам, что ему нужно, к чему его тянет? Вот уже три месяца прошло после окончания школы, а Костя сидит без дела.

«Ну, а что же вы дальше собираетесь делать?.. Что тебе нравится?» — настойчиво, видимо не впервые, спрашивает отец, внимательно вглядываясь в сына. «Пока не знаю»,— следует ответ. «Ну подождем, пока узнаешь»,— заканчивает отец нелегкий разговор.

С этого столкновения начинается фильм. Интересное и многообещающее начало. Привлекает интерес и внимание авторов к героям, ищущим свою цель в жизни, думающим о ней, о себе, о времени.

В отличие от ленинградца Ю. Андреева, опубликовавшего в «Комсомольской правде» статью «Герой на экзамене...», появление «ищущих персонажей» в литературе и в кинематографе меня не наводит на «определенные критические раздумья». Автор статьи провозглашает «нашедших» подлинными героями нашего времени, отказывая в этом «ищущим», у которых-де «внутренний мир неясен, смутен, противоречив, мучительные метания в поисках жизненной позиции...» и т. д. Уже сама классификация на «чистых» и «нечистых», на «ищущих» и «нашедших» представляется мне неверной. Скажем, Веньку Малышева из «Жестокости» критик причисляет к «нашедшим», а в какую графу отнести Кольку Снегирева или Олега и Геннадия из «Шумного дня»? А ведь успех этих фильмов объясняется прежде всего показанными в них подлинно современными характерами, героями «ищущими», думающими, размышляющими.

Каждое молодое поколение, вступающее в жизнь, думает и размышляет «о времени и о себе», о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Именно это выгодно отличает героя «Раздумий» Костю Мигунова и от одноклассников Люси и Игоря с их обывательскими представлениями о жизни, и от верениц его бездумных кинosверстников.

Замысел «Раздумий» можно определить следующим образом: сама наша огромная и сложная жизнь, пафос ее созидания, борьбы и правды помогает молодежи получить верные ответы на свои раздумья, найти правильный путь в ней, свое место.

Надо полагать, что этот замысел и породил особую форму сюжетной организации жизненного материала. В своем вполне оправданном стремлении к невыдуманной правде действительности, к ее «всамделишности» авторы фильма как бы доверили строение сюжета самой жизни.

В этом фильме ничего не происходит, в нем нет ни одного события. Перед нами — первый день самостоятельной жизни вчерашнего десятиклассника

Кости Мигунова. Один только день. Не слишком ли мало для того, чтобы мы поближе узнали героев фильма, смогли их полюбить, поверить в их реальное существование? Но вспомним «Похитителей велосипедов», «Шумный день», «Двенадцать разгневанных мужчин» — один день героев, взятый здесь как бы «крупным планом», раскрыл их столь глубоко и впечатляюще, что за характерами угадывались не только судьбы, прошлое, настоящее и будущее этих людей, но и вставал облик общества, мира, времени.

Итак, перед нами первый день самостоятельной жизни юного героя «Раздумий». Режиссер прослеживает этот день с самого его начала, с того момента, когда ранним утром отец с сыном выходят из дому и отчужденно, сторонясь друг друга, не разговаривая, направляются к заводу («Новое пополнение ведешь?» — шутливо окликает кто-то Якова Ивановича.— «Вот именно, Толя, веду»,— хмуро отвечает тот), вплоть до глубокой ночи, когда они оба, довольные, помирившиеся, дружески беседуя, возвращаются домой. Создается впечатление, что авторы «Раздумий» подсмотрели и засняли этот день как бы со стороны, как будто из реальной действительности выхвачен живой «кусок жизни» и во всей его нетронутости и «всамделишности» перенесен на экран. Словом, на экране жизнь предстала как бы в форме самой жизни. Поэтому следует повнимательнее приглядеться к фильму и проследить, что означал для авторов принцип «как в жизни» в в экранном воплощении их замысла.

Начало рабочего дня. Костя идет в конторку начальника цеха Сергея Вениаминовича, который, сказав несколько назидательных слов о пользе труда, порасспросив об отце, братьях и матери, деловито осведомляется: «С условиями труда ознакомился?» Получив утвердительный ответ, Сергей Вениаминович отсылает юношу к Николаю Васильевичу, который, также малость потолковав с Костей, дает ему первое поручение: сходить в конструкторское и принести оттуда в цех чертежи машины 2МП-8700. Ерофей Трофимович из конструкторского твердо заявляет, что оригиналы чертежей никому не выдаются. Костя повернулся было к двери, но его окликнул Ерофей Трофимович: «Юноша, государство в Азии — четыре буквы?» Судя по тому, как в ожидании замерло все конструкторское бюро, надо полагать, что каверзный вопрос из кроссворда давно уже мучает создателей машины 2МП-8700. «Лаос!»— торжествующе восклицает Костя. Все довольные расходятся по местам, а Ерофей Трофимович с удовлетворением замечает: «Ну, знаете, оказывается, при всех своих недостатках десятилетка — это все-таки вещь».

В цехе Костя увидел своего школьного друга Алешу. Мы узнаем, что у Алексея несчастье — вчера умерла мать. Узнаем также, что Алеше надо идти завтра в военкомат, а сейчас он оформляет комнату, которая по закону забронирована за ним. Отец с сыном приглашают Алешу зайти к ним перед отъездом. Алеша благодарит и уходит, а Костя тем временем случайно разбивает измерительный прибор. Яков Иванович гневается на сына, но Николай Васильевич резонно замечает, что прибор стоял не на месте. Затем Николай Васильевич столь же резонно говорит о том, что каждый отец должен быть другом своих детей, что вот он со своей дочкой Наташей понимают друг друга, что... «Ну, учи, учи меня»,— добродушно ворчит Яков Иванович. Спор старых друзей прерывает гудок.

Обеденный перерыв. Все торопятся в столовую. Здесь мы узнаем также ряд немаловажных деталей. Яков Иванович, например, берет окрошку, шницель и компот, а Костя взял себе солянку, шницель и компот. Узнаем также, что Николай Васильевич большой любитель молочного супа.

А вот еще одна встреча — к столику Якова Ивановича подводят директора французской фирмы господина Дюпаля, который заинтересовался: сколько денег получил Яков Иванович за свои рационализаторские предложения, принесшие заводу огромную прибыль?

Нелегко ответить Якову Ивановичу — дело ведь не только в деньгах. Но Костя приходит на помощь отцу, популярно объяснив непонятливому капиталисту, что прибыль у нас не попадает в руки отдельных личностей, а идет на общую пользу. Мсье Дюпаль предсказывает Косте блестящую карьеру юриста, попутно вспоминая своего старого друга поэта Шарля Пеги, который всегда говаривал, что русским первым удастся уничтожить на земле власть денег. Поговорили и разошлись.

Затем мы видим, как Костя что-то озабоченно выпиливает у своего верстака. К нему подходит Николай Васильевич, тот, что брал молочный суп, и говорит, что рабочий день окончен. Затем с Костей заговаривает секретарь комсомольской организации Сеня Барабан и просит зайти его как-нибудь в комитет, чтобы встать на учет. Наконец мы узнаем, что бригада Якова Ивановича решила задержаться — ведь цех обещал именно сегодня закончить сборку машины. Поэтому Николай Васильевич и рабочий Сержантов просят Костю сообщить родным о том, что задержатся на заводе. Так окончился первый Костин трудовой день.

И кто посмел бы утверждать, что авторы фильма погрешили хоть в чем-нибудь против «правды жизни», не показали ее такой, «как она есть»? Хотя мы так и не успели узнать и полюбить героев, лишенных всякой индивидуализации,— ведь действие происходит в субботу, укороченный день, а много ли

расскажешь о человеке за шесть часов! Впрочем, нашего героя ожидает еще немало встреч, столкновений — может быть, в них раскроется его характер, возможно, в них мы найдем и продолжение того спора отца и сына, с которого так интересно начался фильм? Но авторы, решив, что все должно быть «как в жизни», предпочли не изменять единожды принятому принципу.

Итак, Костя отправился по адресам выполнять поручение. Сразу вспоминается «Баллада о солдате» — и там ведь к юному герою обратились с нехитрой просьбой отвезти кусок мыла, и герой тоже искал адреса, находил людей, узнавал их, одним дарил свое доверие и любовь, других презирал, ненавидел, и в этих встречах, столь же непредвзятых, жизненных, перед нами раскрылся чистый и светлый мир человеческой души. И там, в «Балладе», на первый взгляд все «как в жизни». Но через обыденное, до смешного житейское — кусок мыла! — раскрывалось высокое, поэтическое.

А здесь, в «Раздумьях»? Вот маленький мальчик катается на самокате, а вот на балконе стоит девочка и обливает из лейки прохожих — проказница страшно довольна, когда пострадавшему не удается выйти «сухим из воды». А там хозяйки идут с авоськами. Все «как в жизни». Вот Костя зашел на квартиру Сержантовых и сообщает жене, что муж вернется поздно. Заботливая супруга просит передать мужу сумку с продуктами. Затем он попадает на квартиру Николая Васильевича, дочь которого, Наташа, студентка консерватории, просит Костю починить магнитофон, спрашивает, читал ли он «Туманность Андромеды», потом рассказывает ему об итальянской школе пения и, наконец, с жаром исполняет романс «Мой костер».

А вот Костя встречает своих друзей-одноклассников Люсю, Игоря, Владика, Галю. Посидели немного в сквере. Потом, обнаружив в сумке вкусные вещи, стали опустошать ее. Зашли в тир, а после побрели к университету — сегодня там, говорят, защита диссертации. Тоже ведь интересно. Пришли, послушали, показалось скучновато, снова пошли. Затем посидели на набережной. Доели остатки пирога из сумки Сержантовой. Запили лимонадом в честь первого дня работы их друга Кости. Игорь заявил, что примитивно быть простым работягой в век автоматики и кибернетики. Костя принял этот выпад на свой счет и заспорил. Потом приятели подрались, но, заметив милиционера, разбежались. Наконец Костя пришел на завод, отдал сильно поредевшую сумку Сержантову, посмотрел, как работает собранная бригадой машина, а затем пошел вместе с отцом домой. Обнявшись, отец с сыном идут по пустым улицам ночного города, толкуя о приглянувшейся Косте девушке из конструкторского, о звездной галактике, о маленькой девочке Катеньке, той, что обливает водой с балкона прохожих, о магнитофоне «Днепр», о романсе «Мой костер», о нейтронной астрофизике и о всяком другом. Так кончился первый день самостоятельной жизни Кости Мигунова. И так кончается фильм.

Как будто все «как в жизни». Но возникает вопрос: ради чего нас заставили вместе с героем побывать в цехе, на квартирах заводских друзей Якова Ивановича, в тире, на защите диссертации, на улицах города, наконец, на успешном испытании только что собранной машины? С какой целью нам показали день жизни героя во всех его житейских деталях и подробностях? Ради чего нас окунули в эту хронику дня, где ничего не происходит? Стремление избежать штампованного сюжета привело к антиштампу.

И сразу же вспоминаешь «Сережу». Дело отнюдь не в том, чтобы с помощью высокохудожественной картины еще раз принизить малохудожественную. Отличие этих фильмов весьма примечательно. Ведь и в «Сереже» был юный герой, мальчик, думающий над «загадками» жизни, пристально и пытливо вглядывающийся во все окружающее, жадно познающий мир, людей, самого себя. И здесь, в «Сереже», действовал, на первый взгляд, тот же принцип все «как в жизни» — маленький герой жил на экране своей непреднамеренной и естественной жизнью, как бы подсмотренной и заснятой со стороны. И в «Сереже» авторы фильма стремились показать, как сама невыдуманная правда реальной действительности в ее «малом», повседневном житейском течении формирует характер, определяет становление человеческой личности.

Но удивительное дело! В трогательных, смешных и по-детски наивных житейских столкновениях Сережи с миром, с людьми был тот драматизм и глубокое жизненное содержание, которых не оказалось в фильме, посвященном поискам семнадцатилетних.

В течение всего фильма герой, по замыслу авторов, сталкивается с теми сторонами жизни, которые должны навлечь его на серьезные раздумья. На самом же деле в картине не происходит ничего такого, что хоть как-то могло бы повлиять на юношу, обогатить его сознание. Пустые сцены, бессмысленные эпизоды, никакого внутреннего действия — как можно было на основе подобной псевдодраматургии снимать фильм?! Как мог постановщик картины пренебречь таким решающим понятием, как человеческий характер? Ведь в «Раздумьях» нет буквально ни одного персонажа, о котором можно было бы говорить как об индивидуальности. Несмотря на, казалось бы, внешнюю схожесть с повседневным течением действительности, фильм фальшив — в нем нет большой правды жизни.

Думается, здесь возникает вопрос, который выходит за рамки того или иного фильма и касается некоторых тенденций, проявляющихся сегодня в кинематографе. Об этом заставляет думать ряд фильмов, родственных своим стремлением изображать жизнь такой, «как она есть». Не потому ли в этих картинах нас стал удручать этот художественный принцип, что за ним, по существу, ничего не стоит — нет ни настоящей художественной, ни подлинной жизненной правды? Ибо если создатели «Баллады о солдате» или «Сережи» воплощают на экране жизнь как бы в формах и к а к б ы средствами самой жизни, а на самом деле — средствами большого искусства, имея при этом ясную авторскую позицию, взгляд на происходящее, то авторы фильмов типа «Раздумий», стараясь во что бы то ни стало изобразить жизнь в ее «натуральности», скатываются к обыкновенной бытовщине, к натурализму.

Да, надо воевать против набивших оскомину и истертых от времени кинематографических схем, надо освобождаться от стандартных героев и характеров, от регламентированных конфликтов. Да, нужно вести поиски новых, подлинно современных выразительных средств. Но нельзя мириться с тем, что для иных авторов отказ от старых драматургических форм, по сути дела, превратился в отказ от всякой драматургии вообще, от ее основных элементов — сюжета, конфликта, характеров, то есть того, без чего попросту нет искусства драмы.

И дело не только в этом «истощении» художественной силы кинодраматургии. Для ищущих художников внешняя правда жизни, ее «натура» — лишь средство более глубокого постижения действительности. Совсем иное дело в картинах, о которых шла речь. Житейская «похожесть» здесь является, по существу, весьма удобной, к тому же еще и модной ширмой, скрывающей отсутствие подлинного жизненного содержания, авторское нежелание или неумение проникать в глубь явлений.

Как видим, несмотря на резкое внешнее различие, фильмы «На пороге жизни» и «Раздумья» сходны в одном — в них нет постижения существа жизненных процессов. Как в первой, так и во второй картине подлинная жизнь осталась за рамками кадра. На смену одной схеме пришла другая, бесконфликтность предстала в новом, «современном» обличье.

Мы часто говорим и пишем о «глубоком экране», сравниваем его с широким окном в мир. Но, право же, смотря иные фильмы, с их максимальной экранной удаленностью от действительности, от времени, как-то поневоле вспоминаешь о том, что слово «экран» до изобретения кинематографа переводилось на русский язык как «ширма».

Поэтому так удручают кинокартины, авторы которых, кажется, склонны вернуть экрану это прежнее название и превратить его в ширму, закрывающую от зрителей подлинную жизнь со всей ее сложностью, борьбой и величием свершенных дел.

Е. РЯБЧИКОВ

За рампой — Америка

На экраны вышел снискавший большую популярность у зрителей полнометражный цветной документальный фильм «За рампой — Америка». Он стал событием в жизни документального кино, новым рубежом, который взяли советские кинопублицисты.

Сюжет произведения прост: режиссер-оператор Анатолий Колошин и литератор Овидий Горчаков отправились за океан, сопровождая Государственный ансамбль народного танца СССР. Поначалу, когда видишь кадры, снятые в салоне пассажирского самолета, артистов ансамбля, расположившихся в креслах, думаешь, что тебя ждет кинорассказ о выступлениях этих артистов. Ничего подобного! Поездка ансамбля Игоря Моисеева по США и Канаде — только пунктирная сюжетная нить, ведущая нас по городам и штатам. Цель фильма — показать Америку, ввести в США советского зрителя, раскрыть перед ним пестрый калейдоскоп жизни, истории, нравов, дел и событий в стране, живущей под звездно-полосатым флагом.

Мы не только видим Америку, но и слышим ее музыку, ее голоса, биение ее сердца. Авторы фильма ведут страстный, острый публицистический репортаж о том, что открывается их взору.

С экрана рвутся звуки труб и бой барабанов, оглушительные свистки — 30 мая Америка отмечала традиционный День памяти павших. И вот по улицам идут смазливые полураздетые мажоретки, сменившие усатого и пузатого капельмейстера. Цирк? Но при чем тут память о павших? Неужели в Америке никто не знает, что такое война?..— спрашивают

авторы картины. И, как бы отвечая на поставленный вопрос, приводят зрителя на кладбище. Здесь похоронены солдаты справедливых и несправедливых войн. Вот могила, в которой лежит прах нашего бывшего союзника, убитого в Арденнах, а вот и могилы солдат грязной войны в Корее.

Исчезают звуки труб и залихватский свист — только слышно, как поют птицы. Поют птицы, а среди могил бегает смешной мальчишка, напяливший на головенку отцовский шлем.

—Еще один вояка!..— иронизируют авторы картины. — У тебя, Джонни, сегодня настоящий праздник. Все тебя радует в этот день — папина каска, марши, флажки. Постой, Джонни!.. Станешь большим, не надевай эту каску. Слышишь, кого-то отпевает солдатский горн... Пусть этот могильный пустырь так и останется пустырем. Пусть не прибавится ни одной солдатской могилы на этом кладбище!..

А мальчишка в каске, гордо задрав голову, шагает по кладбищу. И диктор замечает:

— Нет, не знает Америка, что такое война!..

И снова пляшут, прыгают размалеванные мажоретки, и снова толпы взирают на пестрое шествие.

Эпизод, снятый на кладбище, производит большое впечатление, он вызывает бурю чувств и горькие думы о военном буме в Штатах.

К зданию лос-анжелосского театра, где репетировали советские артисты, пришли те, кто пытается сорвать культурный обмен между СССР и США— члены профашистского «общества Джона Бэрча». Люди-каррикатуры, подняв антисоветские плакатики, тщатся отравить атмосферу огромного уважения американцев к советским артистам. Перед нами проходят «деятели» неофашистской организации. Они вопят: «Все танцоры Моисеева — шпионы». Но как жалко выглядит эта кучка молодчиков, когда в театр валом повалил народ, когда представление пошло под неумолкающий гул аплодисментов, под восторженные крики и свист, что означает, как известно, в Америке крайнюю меру одобрения.

— Это изумительно! — писали газеты. — Русские принесли нам всю красоту и гений своего народа.

«Подсчитайте,— предлагают авторы картины,— сколько американцев за культурный обмен и сколько — против». И вот результат спора двух Америк: по требованию публики ансамбль дает дополнительный концерт!..

Можно представить, как сложно и трудно было снимать оператору А. Колошину, когда он все время был с ансамблем и лишь урывками производил съемки на улицах, в вагонах поездов, в автобусах, на выставках. Но одному оператору было бы не под силу осуществить всю эту чрезвычайно сложную и ответственную работу, не будь рядом с ним помощника, советчика — режиссера А. Колошина. Это счастливое сочетание режиссера и оператора в одном лице помогло решить творческую задачу с большим успехом. Но было еще важное обстоятельство, обеспечившее полный успех: вместе с режиссером-оператором А. Колошиным был талантливый литератор Овидий Горчаков, отлично знающий страну.

Большой интерес представляет архитектоника фильма, его четкий темп, образное воздействие монтажного мышления авторов на зрителя.

Поначалу нам спокойно и деловито показывают артистов ансамбля в салоне пассажирского самолета, летящего над просторами Атлантического океана. Но спокойную информационность рассказа прони-



«За рампой — Америка»

«За рампой — Америка»





«За рампой — Америка». В центре — Игорь Моисеев, справа — Митчел Уилсон

зывают раздумья авторов: как встретит Америка советских артистов? Что скажет пресса?.. И мы видим моисеевцев на Бродвее, встречи американцев с замечательными танцорами.

Чередующиеся информационные факты выстроены в фильме так, что заставляют зрителей думать. В этом отношении блистательно использована и «мертвая» натура — памятники Вашингтона. Давно известна нелюбовь многих документалистов к съемкам всевозможных памятников, обелисков, статуй; существует даже убеждение, будто холодный гранит и мрамор «тормозят» действие, лишают фильм выразительности. И вот, словно наперекор установившейся традиции, Анатолий Колошин весьма подробно показывает нам: обелиск Джорджа Вашингтона, мавзолей Томаса Джефферсона, мавзолей Авраама Линкольна... Вереницей проходят памятники, в глазах даже рябит от бронзы, гранита и мрамора.

Сделано все это не случайно. Овидий Горчаков устами диктора замечает:

— Здесь гордятся памятниками великим американским президентам. Они завещали потомкам беречь мир между народами... Но в столице нет памятника Рузвельту. Есть только проект...

Теперь понятен ход мысли авторов картины — они акцентируют наше внимание на том, что в Вашингтоне нет памятника Рузвельту и объясняют, почему же это произошло:

— Рузвельт завещал Америке мир и дружбу с Советским Союзом.

А ныне это наказуемо, ибо противоречит нравам современных правителей.

Спокойный, полный философских раздумий рассказ сменяется бурным чередованием кадров. Темп фильма становится огневым. Меняется ритм монтажа. С экрана рвется динамичная современная музыка Америки. И диктор, захваченный стремительностью действия, говорит торопливо, едва поспевая за событиями.

Художники, создавшие фильм, понимают, что невозможно продержать зрителей в состоянии крайнего напряжения в течение всей картины, лишая их в угоду темпу глубокого осмысливания наиболее важных событий.

Закономерное чередование спокойных «философских» эпизодов с «темповыми» придает картине тот особый ритм, который необходим публицистическому произведению. Так, например, после бурного показа Чикаго, с его гангстерами, пожарами, перестрелкой полицейских с бандитами в зал входит лирическая, всеми любимая песня «Подмосковные вечера». Поют ее моисеевцы, расположившиеся в вагоне экспресса. Поют они мягко, задушевно. И песня, к которой мы уже привыкли, звучит совсем по-новому в Америке, навевая теплые мысли о Родине.

Американцы, видевшие фильм «За рампой — Америка», отмечают, что он поразительно передает дух страны, характер ее жизни, темп, ажиотаж, сумасшедшую гонку, вечную погоню за долларом. Монтаж и музыка сыграли большую роль в образном выражении сущности современных Соединенных Штатов Америки.

Монтажные стыки в фильме строятся по принципу резкого контраста: размалеванные мажоретки и солдатское кладбище; фашиствующие молодчики, пытающиеся бойкотировать концерты советского ансамбля, и искрометный танец, буря аплодисментов, восторженное бисирование зрителей «Корнеги-Холла».

Умело и тонко используется в фильме деталь. В Голливуде нам показывают на тротуарах отпечатки

«За рампой — Америка»



ног и рук прославленных кинозвезд: Мери Пикфорд, Дугласа Фербенкса, Элизабет Тейлор... Кого здесь только нет!.. Нет Чарли Чаплина. Нет его в Америке, нет и среди «тротуарных звезд» с именами кинознаменитостей. Городские власти решили, что Чаплин чересчур «розовый», почти красный.

В Сан-Франциско Колошин снимает монумент в бронзе — гимн труду. Великолепно исполнены скульптором мускулы, натруженные руки рабочего человека. Для создателей фильма показ в деталях этого изваяния — повод для разговора о том, как сильные руки часто повисают в вынужденном безделье или гневно сжимают древко забастовочного плаката. И мы видим забастовщиков, всматриваемся в их глаза, словно ощущаем силу их гнева. Поэтому реклама Сан-Франциско, возвещающая о том, что он — «город ангелов», оборачивается совсем иной стороной.

Фильм «За рампой — Америка» покоряет своей достоверностью, точностью наблюдений, публицистической убедительностью. Это — страстный партийный фильм, он пронизан глубоким уважением к трудовому народу Америки, верой в торжество разума и установление добрососедских отношений между нашими странами. В нем нет назидательности и назойливой агитационности. Это фильм-боец, фильм, обращенный к душам и сердцам миллионов зрителей, повествующий им правду и только правду о Соединенных Штатах. Это фильм о двух Америках. Одну мы любим, ценим, уважаем — это Америка одаренных трудовых людей; другую Америку — расистов, колониалистов, жандармов — мы презираем и ненавидим. И художники, создавшие волнующую картину «За рампой — Америка», вызывают у зрителя любовь к первой и острую ненависть ко второй Америке.

Олег ПИСАРЖЕВСКИЙ

Дары природы и дары искусства

Случилось так, что на одном из просмотров оказались совмещенными два фильма: один — посвященный рукописям Ленина, другой — раскрывающий историю овладения одним из величайших подземных кладов, обещающих несказанно обогатить материальную основу жизни всего человечества.

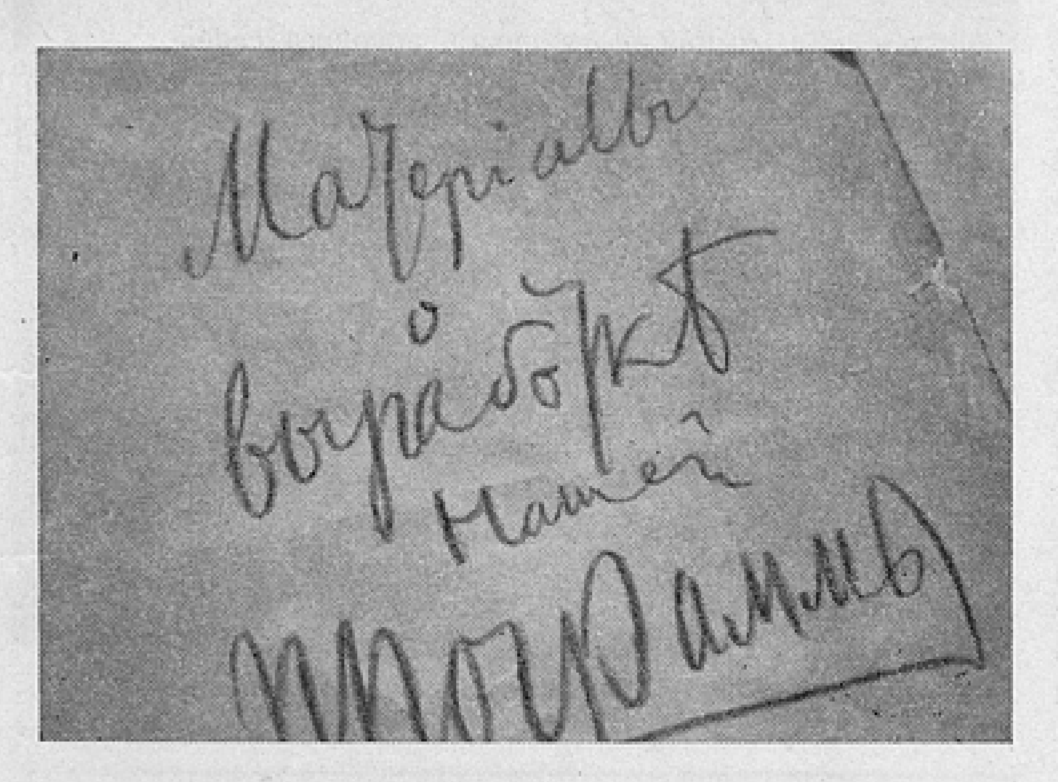
Казалось бы, случайность натолкнула на сопоставление этих работ. Но в действительности то была не случайность, а закономерность, ибо дело, разумеется, не в совпадении просмотровых дат, а в сосуществовании разных форм киноискусства, разных способов решения единой художественной задачи: воздействия на сознание зрителя.

Именно в этом плане нам хотелось бы продолжить здесь сопоставление двух фильмов, которое ни в коем случае, разумеется, не может быть сведено к их противопоставлению.

Сценарист Г. Фрадкин в содружестве с режиссером-постановщиком Ф. Тяпкиным плодотворно продолжили работу над воссозданием творческого портрета Владимира Ильича. Развивая успех научно-популярного фильма «Рукописи Ленина», авторы посвятили свое следующее очередное киноисследование работе Ленина над первой Программой партии. Картина знакомит зрителя с интереснейшими страницами рукописного наследия великого вождя революции, в котором отражена борьба Ленина с Плехановым за создание марксистской программы партии. В фильме воспроизведены основные этапы создания первой Программы: разработка Лениным основных воззрений на «характер, цели и задачи нашего движения, которое должно служить знаменем борющейся партии». Именно знаменем!

Поскольку сценарий фильма был опубликован в журнале «Искусство кино» (1961, № 10), я не буду останавливаться здесь на содержании фильма. Он предельно строг и лаконичен в своих изобразительных решениях. Все усилия автора сценария и постановщика сосредоточены на том, чтобы заставить говорить о себе сами документы, принадлежащие ленинскому перу. Действие фильма ведет нас от замысла к его осуществлению, и в этом движении исчезает одноплановость текста. Он возникает во времени — в историческом опосредовании и в развитии. При всем своем лаконизме фильм насыщен стремительным действием. Его сюжет — революционная мысль в борении.

Фильм «Знамя партии» в целом создан в принципах строжайшего документализма. Строго документальны и сами тексты и портреты тех деятелей, которые в фильме упоминаются. Даже Шушенское — место ссылки Ильича — и Мюнхен, где вышел в свет первый номер «Искры», показаны через статичные фотографии.



«Знамя партии»

Еще раз оценивая впечатления, полученные от фильма, невольно спрашиваешь себя: все ли изобразительные возможности использованы его авторами? Нет, разумеется, далеко не все. Но их расширение не диктовалось никакой внутренней необходимостью. Выбор художественных средств был подчинен здесь главной идейной и художественной задаче: воссоздать движение творческой мысли вождя революции. Поэтому — ничего лишнего! Никаких аксессуаров, которые в данном случае могли бы не расширить сферу восприятия зрителя, а лишь отвлечь его.

Мы детально останавливаемся на разборе художественных приемов, использованных для данного фильма, только для того, чтобы показать их необходимость и органичность для д а н н о г о случая. Это тем более важно, что еще совсем недавно принципы, в основу которых положено художественное решение фильма «Знамя партии», возводились в некий абсолют. Документальность должна была подтверждаться музейной печатью. Инсценировка преследовалась как эклектизм, несвойственный строго научному духу познавательного кинематографа.

Жизнь отбросила эти надуманные ограничения. Постепенно, вначале робко, затем все более смело научно-популярный кинематограф вводил в круг «разрешенных» художественных приемов помимо документальной натуры и научную мультипликацию, и приемы очерковой повествовательности, и элементы художественного игрового кино.

Однако среди деятелей научно-популярного кино до сих пор еще идут споры о так называемой «чистоте жанров». Некоторые и поныне считают, например, запретным приемом участие в одном фильме актеров и реально существующих персонажей. Эти ограничительные истолкования природы научно-популярного кино нам представляются схоластическими, а возражения, которые возникали в связи с применением новых выразительных приемов объясняются не их чужеродностью, а скорее половинчатостью художественных решений.

Абсолютная доказательность документальных кадров, их исчерпывающая убедительность вступали подчас в непримиримый конфликт с подчеркнуто условным «художественным» обрамлением: неумело сочиненные и небрежно намалеванные декорации, так же как и «оживляющие» диалоги фигурантов, выглядели нестерпимо фальшиво в сочетании с добротной фактурой документальных кусков.

Это противоречие не ощущалось так остро в ряде природоведческих фильмов, где талантливым постановщикам Згуриди и Долину очень скоро удалось добиться полного художественного единства познавательности замысла и его художественного решения. Нужно сказать, что и литературная традиция и сама натура шли им навстречу. Живая природа во всей своей цельности охотно становилась предметом художественного изображения.

Иное дело «бездушная» техника. Она изо всех сил сопротивлялась попыткам художественной гибридизации жанров и угловато выпирала из псевдохудожественных конструкций.

Этот конфликт обозначался так резко именно в тех случаях, когда наука и техника воспринимались создателями научно-познавательных фильмов как нечто самодовлеющее, как объект информации, а не как часть огромного общечеловеческого творческого процесса всегда одухотворенных творческих исканий, трудностей и взлетов.

И только тогда, когда художник умел прочитать за врачебными ли приемами или технологическими схемами глубоко человечную «драму идей», когда он умел уловить подлинное дыхание истории, его неизменно осеняла удача, как это произошло в памятных фильмах «За жизнь обреченных» или «Секрет НСЕ». Об этих фильмах в свое время писалось немало. Поэтому здесь ограничимся лишь упоминанием о них. Однако сам вопрос о правомерности использования в научном кино разнообразных художественно-изобразительных средств отнюдь не снимается с повестки дня, и к нему стоит вернуться на примере фильма «Великий дар природы», снятого режиссером-постановщиком Д. Варламовым по сценарию В. Крепса.

Фильм посвящен одной из важнейших проблем коммунистического строительства в СССР — проблеме Курской магнитной аномалии. В решении этой

обширной темы авторы могли бы следовать тривиальным путем раскрытия лишь ее научно-технического содержания. И в этом случае мы получили бы одну из вполне доброкачественных познавательных картин, вдумчиво и толково разъясняющую отдельные научные факты. Но и только. Такие работы тоже необходимы, но главным образом в качестве ответа на уже сложившийся, сформировавшийся, конкретный вопрос зрителя, в основном специалиста, заинтересованного в расширении круга информации по занимающей его теме. Можно сказать даже больше: мы еще мало занимаемся заявками этого «читателя с вопросом», как его называл известный советский популяризатор Борис Житков. В каждой области науки и техники можно представить себе компактную фильмотеку, которая способствовала бы расширению научного и технического кругозора работников тех или других областей народного хозяйства.

Однако есть темы, которые в равной мере волнуют всех зрителей, независимо от рода их занятия и от степени их подготовленности. Второе рождение Курской магнитной аномалии, превращение ее из занятного феномена природы в гигантский источник вполне реальных материальных богатств, которые выдвигают нашу страну на первое место в мире по запасам железных руд, относится к числу событий именно такого всеобъемлющего эпохального значения. И решать эту тему нужно было, сообразуясь с ее действительным не только текущим народно-хозяйственным, но и перспективным и историческим значением. Для нас бесконечно дорог тот живой и постоянный интерес, который проявлял к проблеме курского железа Владимир Ильич Ленин. И, наконец, именно на этом примере проявляются решающие исторические сдвиги, происшедшие во всей мировой истории за ничтожно короткий срок — немногим более чем сорокалетний промежуток времени. Имéнно в такой постановке эта тема приобретает не только техническое, но прежде всего весьма объемное политическое звучание. Имеем ли мы право в эпоху генеральной перспективы отказываться от этого аспекта темы? По счастью, этого не произошло, и думается, что именно такое ответственное отношение к самой постановке художественной задачи многое определило и в судьбе самого фильма.

Следует подчеркнуть, что такое расширительное истолкование задачи фильма было весьма нелегким. Достаточно сказать, что задуманный сценарий обнимал период без малого в двести лет — с момента открытия Курской магнитной аномалии академиком П. Б. Иноходцевым через всю ее сложную историю вплоть до XXI съезда партии, когда практически решалась судьба месторождения, и затем — к двадцатилетней перспективе. Несколько забегая вперед, можно сказать, что авторы фильма еще раз показали, какой высокой емкостью содержания обладает кинематографическая лента. Использовав различные формы кинематографа, они уложились в неполные шесть частей, целиком охватив всю гигантскую проблему — в ее истории, в ее принципиальном значении, в ее сегодняшнем дне и в перспективе.

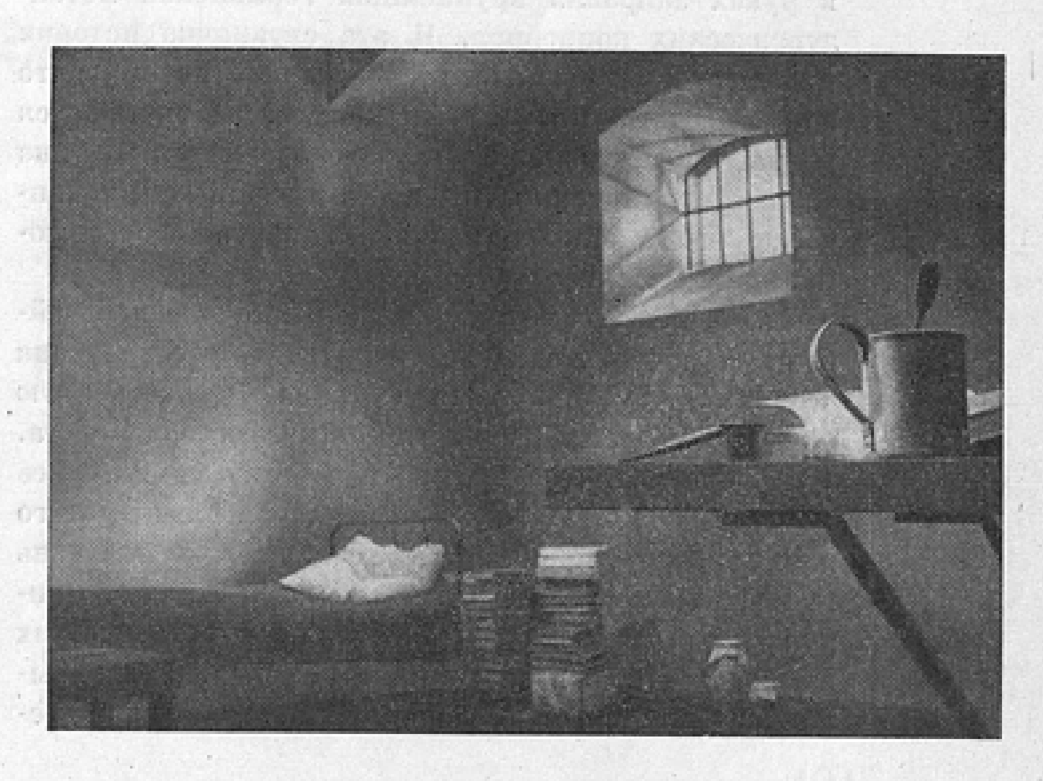
Вот некоторые главные идеи, положенные в основу драматургического решения фильма.

На всех этапах освоения Курской магнитной аномалии — этого поистине поражающего природного чуда — проблема требовала большой научной смелости. Она по-разному преломлялась в различные исторические эпохи. Одно время требовались доказательства самого существования аномалии. И неслыханно дерзким представлялось ее научное истолкование, как результат скопления грандиозных масс магнитных материалов на сравнительно ограниченном территориальном участке земной коры.

И вот перед нами проходит колоритная страничка истории идейных сражений выдающегося русского естествоиспытателя академика Иноходцева (артист Ю. Шумаков) с его чванливыми и невежественными коллегами по горному ведомству. Это далеко не лишняя страничка, ибо она позволяет в образной форме, в романтическом ореоле представить зрителю на протяжении столетий складывавшуюся народную мечту о неслыханном богатстве подземного клада. И не только!

Тема борьбы с социальной рутиной, с научным консерватизмом и лженаукой и в дальнейшем остается драматургическим нервом фильма, что вполне отвечает исторической действительности. Рутинеры

«Знамя партии»





«Великий дар природы»

и консерваторы на протяжении столетий стояли на пути раскрытия богатств КМА. Актер Б. Кордунов с большим тактом воплотил на экране образ профессора Кремнева — обобщенный образ представителя того научного болота, в котором вязнет всякая новая мысль.

Еще одна несправедливо забытая страница истории: драматические, даже, пожалуй, трагические эпизоды из жизни самоотверженного энтузиаста профессора Лейста (артист Ю. Леонидов) — одиночки-изыскателя, чьи многолетние труды по картированию Курской магнитной аномалии при запутанных обстоятельствах, весьма правдоподобно освещенных в фильме, оказались в начале революции в руках заправил крупнейших германских металлургических концернов. И эта страничка истории исполнена глубочайшего содержания потому, что за невзгодами московского профессора скрывается яркая, впечатляющая и глубоко правдивая картина жалкой ограниченности идейно немощных и технически беспомощных правящих кругов дореволюционной России.

Снова обращаясь от фильма к исторической действительности, следует отметить, что картина «Великий дар природы» сыграла существенную роль в посмертной реабилитации профессора Лейста. В исторической литературе в свое время делались попытки бросить тень подозрения на память этого пламенного патриота России, отдавшего свою жизнь проблеме изучения курской железной руды. Опираясь на результаты специальных исторических изысканий автора сценария В. Крепса, фильм выполняет благородную задачу очищения памяти бескорыстного ученого-патриота от злых наветов. И, наконец, новая эра мировой истории, которая преломилась и в судьбах Курской магнитной аномалии. Борьба продолжалась — и с послевоенной разрухой и с косностью научной мысли, оставшейся нам в наследство от прошлого. Но на стороне новых героев эпопеи — академиков П. П. Лазарева (артист П. Винник) и И. М. Губкина (артист Л. Масоха)— вся мощь революционного порыва, воодушевляющего массы. Глубоко поучительны эпизоды, показывающие, как организованные и целеустремленные, поддержанные и направленные ленинской волей коллективные усилия передовой науки в кратчайшие сроки восполнили пробелы, причиненные хорошо продуманной диверсией иностранного капитала.

Исполнены исторической значительности те эпизоды, которые призваны показать роль Ленина и партии в освоении богатств КМА. В картине нет Ленина как персонажа, но ленинские идеи пронизывают всю ленту. С особой силой сделан эпизод «Кабинет Ленина», где ленинская мысль находит наиболее полное выражение на экране средствами, к слову сказать, строго документальными. Здесь играет все: и скромная обстановка ленинского кабинета, и карта Европейской части России на стене, и фотографии, присланные Ленину с Курской магнитной аномалии, и телефон, по которому он давал свои указания о помощи ведущимся на КМА работам И как последняя ударная точка всего этого важного эпизода — историческая записка Владимира Ильича председателю Госплана Глебу Максимилиановичу Кржижановскому. В картине хорошо найдено место для показа XXI съезда партии и выступления на нем Н. С. Хрущева. Это было началом реального воплощения в жизнь мечты поколений.

Нелегкая судьба ожидала и первые попытки овладения несметным сокровищем КМА, уже всесторонне озаренным «фонарем науки», о чем в свое время так образно, применительно к подземным богатствам, говорил Д. И. Менделеев. И эти первые неудачи и трудности были вполне закономерны. Фильм говорит об этом с подкупающей прямотой, в полную меру исторической правды. Здесь проходит вторая линия драматургии фильма. Почвенные воды, подобно сказочному подземному дракону, стерегли сокровища КМА. Начиная с бурильных работ Лейста и буквально до сегодняшнего дня борьбе с водой уделялось главное внимание изыскателей. Однако победа над этим могучим врагом могла быть достигнута только на основе той высшей техники, которая создана страной сегодня. Стоглавый подземный «гидродракон» не только покорен, но и обуздан. Подземные воды из врага превращены в друга — они помогают разрабатывать недра нового железо-

рудного бассейна. И когда в доказательство этого тезиса авторы фильма привлекают кадры документальной кинохроники, они уже не вступают в конфликт с инсценированной предысторией проблемы потому, что и та и другая часть повествования работают в одном ключе, с разных сторон открывают одну и ту же мысль, один и тот же образ. Не будет преувеличением сказать, что кадры кинохроники, включенные в жизнь, величественны и патетичны. В этих съемках, пожалуй, в наибольшей степени проявились творческий опыт и мастерство операторской работы Константина Кузнецова. В натурных съемках ему удалось достичь той высоты художественного обобщения, которая является мерой подлинного искусства в документальном кино.

Это совсем не означает, что для раскрытия любой темы все изобразительные средства в равной степени хороши. Их сочетание, степень взаимодействия, необходимые пропорции и объемы в каждом отдельном случае должны быть подсказаны художественным вкусом сценариста и постановщика фильма. Но мне хотелось бы подчеркнуть, что для данного случая — для создания обширной историко-научной эпопеи — авторам удалось найти меру разумного и художественно оправданного сочетания различных видов кинематографического оружия, и победа была одержана именно в этом союзе.

В одном ряду с игровыми кусками мы обнаруживаем и мультипликацию, раскрывающую научное содержание проблемы, и документальную кинохронику, но мы не расчленяем этих элементов. Мы ощущаем закономерность их сплетения в едином повествовании, озаренном большой мыслью и подлинным чувством.

Можно отважиться на предсказание: фильм вызовет и признание и частные споры — они неизбежны и плодотворны, ибо они представляют собой необходимый этап освоения любого новаторского сдвига. Нам тоже хотелось бы отметить один из таких спорных моментов. И в своей исторической и в чисто научно-познавательной части фильм создан в содружестве литераторов, кинематографистов и ученых. На специальных просмотрах подчеркивалось безупречное изложение современной научной концепции происхождения этой «окаменелой сказки природы» — гигантского скопления магнитных железняков на дне доисторического моря. И право же, не стоило отяжелять это внятное, на хорошем кинематографическом языке сделанное изложение научной сути проблемы лекционным выступлением выдающегося знатока этой темы академика Л. Д. Шевякова. Оно было бы уместно в киножурнале, незаменимо в популяриваторском фильме для специалистов, но ощущается как чужеродное включение в стройную драматургическую конструкцию фильма «Великий дар природы».

В целом же фильм открывает новые просторы для дальнейших творческих исканий.

И. РУБАНОВА

Новый фильм Ежи Кавалеровича

На прошлогоднем Каннском фестивале встретились две картины, которым суждено было войти в список лауреатов. Сопоставление «Виридианы» и «Матери Иоанны от ангелов»* легко напрашивалось: оба фильма имели ближним прицелом религию, оба затрагивали существенные моменты интеллектуальной жизни наших дней.

Однако схожесть испанской и польской лент достаточно поверхностна.

* «Мать Иоанна от ангелов». Сценарий Тадеуша Конвицкого, Ежи Кавалеровича по повести Ярослава Ивашкевича. Режиссер Ежи Кавалерович. Оператор Ежи Вуйчик. Художники Роман Манн, Тадеуш Выбулт. Композитор Адам Валачиньский. Звукооператор Юзеф Бартчак. Творческий коллектив «Кадр», Лодзинская студия художественных фильмов, Польша.

Жестокий реалист Луис Бюнюэль своим фильмом беспощадно и внутренне последовательно констатирует нравственную исчерпанность буржуазной цивилизации. С поистине гойевским сарказмом он отпевает старый мир, за границами которого ему, однако, не видится иных форм общественного устройства.

Польский режиссер Ежи Кавалерович не констатирует и не отпевает. Он борется. За человека. За естественность его чувств. Разумность его идеалов. Гармоничность существования.

Темой власти религиозного мировосприятия Кавалерович занялся не случайно. Проблема «человек и церковь» еще не стала для Польши историей. Ре-

жиссера не интересуют крайние проявления клерикализма. В фильме они лишь названы: иссушение плоти, самобичевание, сожжение на костре (оно предшествует событиям произведения). Объект исследования иной: внутренний механизм веры, ее психология.

...Истории о монахинях, одержимых демонами, много лет. Впервые о ней упоминают французские хроники XVI века. Мотив одержимости дьяволом затем часто повторяется в произведениях о монастырской жизни. Мелькает он и в знаменитой «Монахине» Дидро.

Повесть «Мать Иоанна от ангелов» написана Ярославом Ивашкевичем в 1943 году, в трудное для польского народа время. За точным историзмом фона, подробностями славянской старины явственно угадывалась актуальная до злободневности внутренняя тема повести: протест против национального порабощения.

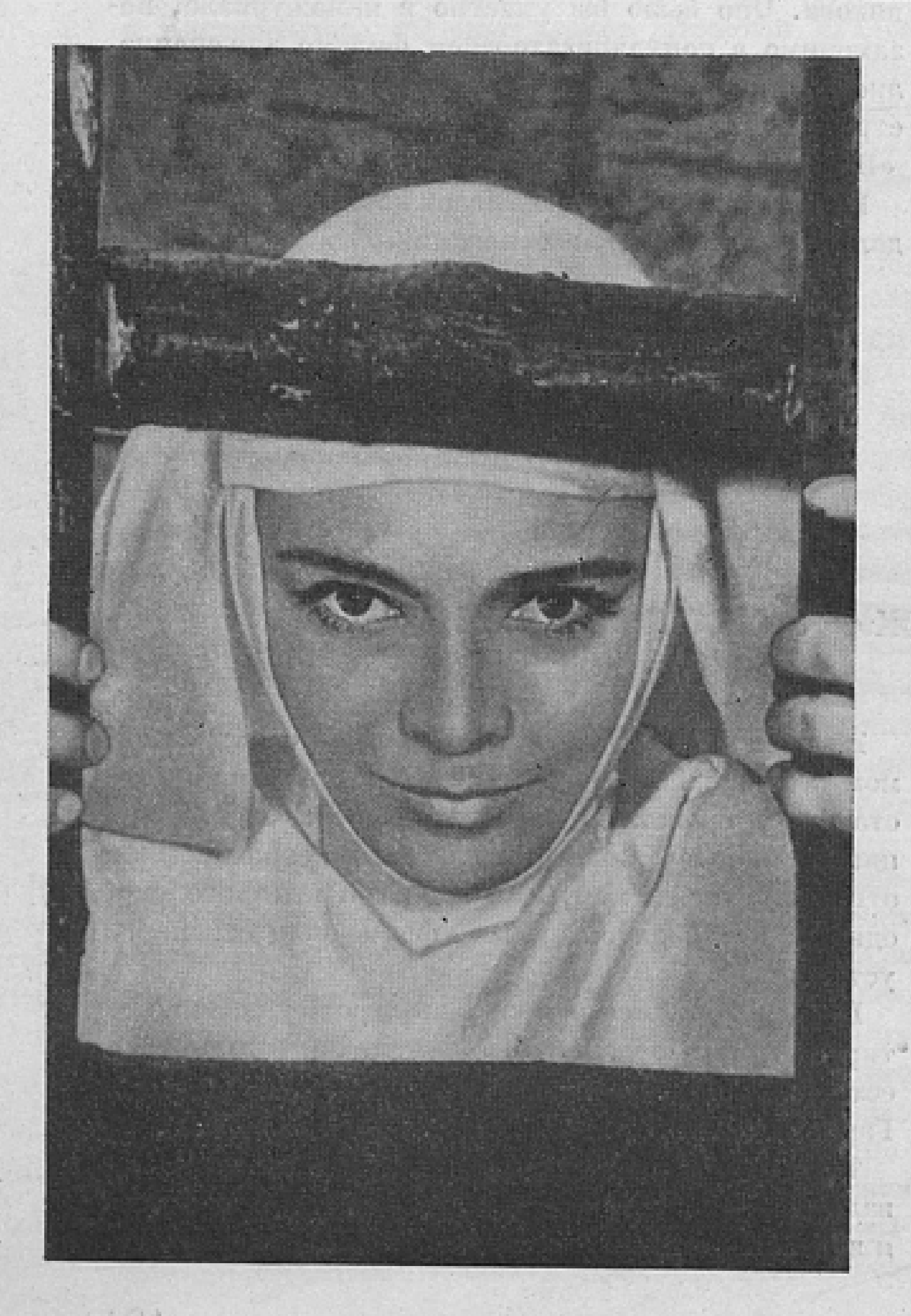
Самый факт появления повести был свидетельством духовного здоровья народа.

Сюжет картины точно повторяет средневековую легенду о том, как в монахинь вселились бесы, как их изгоняли и чем это «бесовское дело» завершилось.

Однако «Мать Иоанна» — менее всего исторический фильм. Польша XVII века отдаленно угадывается в костюмах. Они — единственная примета эпохи. Отсутствие датировки намеренно: проблемы, поднятые в фильме, представляются художнику острыми и по сей день. Отсюда отказ от подробностей средневекового быта, отсюда предельная обобщенность обстановки действия.

Пустынность монастырских приделов; холод и нагая нищета постоялого двора; скучный униформизм одежд — черных у священников, белых у монахинь; бесплодная земля, покрытая светлыми пятнами то ли мела, то ли снега... Кавалерович и Роман

«Мать Иоанна от ангелов». Люцина Винницка — Иоанна





Манн — автор декораций к картине — последовательно, упорно изгоняют из предметного мира фильма всякий намек на обжитость, человеческое тепло или хотя бы приспособленность для существования.

Намерения художника и режиссера небезопасны: обстановка из условной вот-вот грозит превратиться в искусственную. Положение спасает оператор. Его усилия, казалось бы, прямо противоположны стараниям других авторов фильма: Ежи Вуйчик влюблен в чувственную определенность предметов. Мягкую ершистость бараньих шкур, тепловатую необтесанность известняка, из которого сложены монастырские стены, выщербленность чисто подметенного каменного пола (в монастыре пользуются жесткой метлой) — все это приметила чуткая камера Вуйчика и зафиксировала с безусловной точностью как доподлинное и живое. Образ материального мира, как он видится польскому оператору и каким он предстает в его лентах, чем-то заставляет вспомнить поразительный дар Андрея Москвина, обладавшего, по выражению С. Эйзенштейна, «фототембровым искусством» власти над фактурой вещного мира.

Кажущаяся полярность подхода художника и оператора к материалу высекла неожиданный эффект дополнения. В мире, пустынном и изолированном, почти лишенном внешних характерных примет,— живут люди. Голодно, холодно, но живут. Мукам их, вере их, их терпению и бунту пластически сообщена земная достоверность. Это очень важно, потому что, отбросив все внешнее, режиссер посвятил свой фильм исследованию драмы, сконцентрированной в душах и разуме героев.

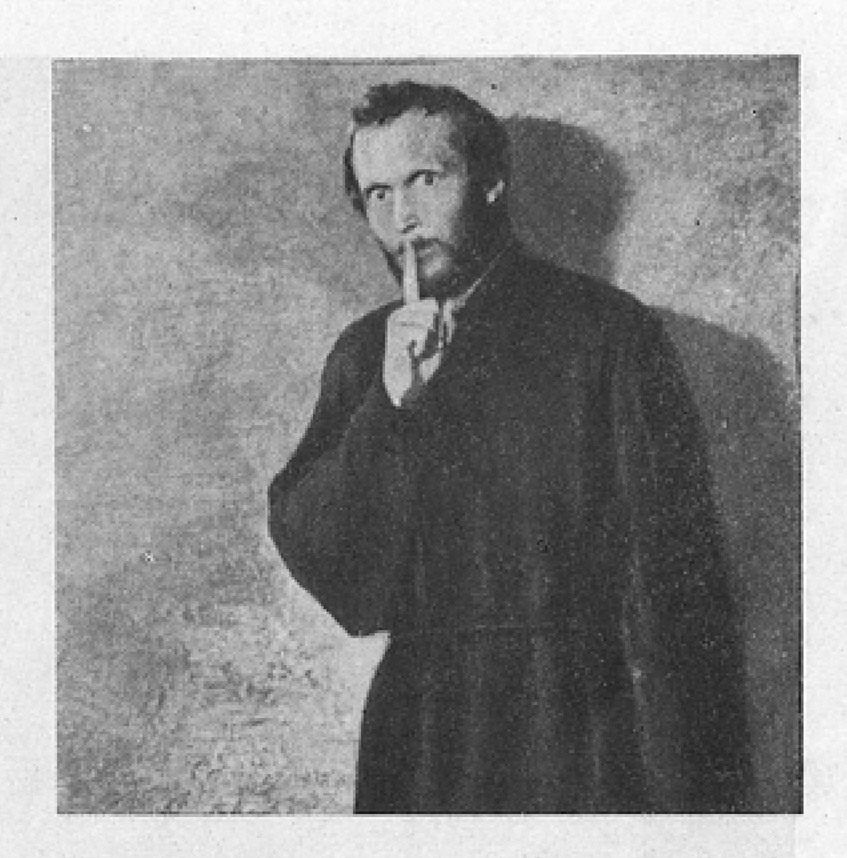
О том, что ему интересно исследовать внутренний мир своих героев, режиссер заявил своей не во всем сложившейся картиной «Настоящий конец великой войны» (в нашем прокате—«Этого нельзя забыть»). О том, что эта задача ему под силу, свидетельствовал «Поезд». В «Матери Иоанне» Кавалерович обнаружил такую сосредоточенность наблюдения, которая заставляет вспомнить о Дрейере и его «Страстях Жанны д'Арк».

В сложном тематическом многоголосье фильма одна тема слышится звонче прочих. Это — тема противоестественности религии. Она трансформируется, меняется, расщепляется на побочные мотивы, чтобы в финале зазвучать победой естественной жизни — горькой, пирровой, но все же победой.

Первым возникает мотив протеста против пассивности существования.

Сцена в костеле — самая «постановочная» в фильме. Синклит высшего духовенства изгоняет из преподобной матери Иоанны демонов. По ситуации, расстановке сил сцена отдаленно напоминает эпизод судилища из упомянутой уже картины Дрейера. И там и здесь героиня публично подвергается духовной экзекуции. Однако есть существенная разница во внутреннем смысле этих сцен.

Жанна страдает. Она не слышит лжи в устах своих судей. Наивная и чистая, она не видит фальши, не замечает их комедиантской напыщенности. Ее вера и ее физическая слабость, изнемогая, противостоят



Мечислав Войт — ксендз Сурын



Мечислав Войт — цадик



«Мать Иоанна от ангелов»

Так Кавалерович создает трагикомический парафраз дрейеровского судилища.

Есть в фильме другая сцена, в которой мотив потребности действия выражен не столь открыто и эффектно, но с поразительной убедительностью. Общий колорит этой сцены необычен для фильма, выдержанного в серо-черных тонах. Постная серость монастырщины рассеяна солнцем, прозрачным ветерком, лётом голубей. Обстановка почти домашняя: чердак, выстиранные одежды (единственное в фильме упоминание о занятиях христовых невест), на чисто выметенном полу голубиные перья. Мать Иоанна исповедуется. При этом она машинально сдвигает развешанное белье: руки ищут занятия. Потом священник и монахиня занимаются самобичеванием. Она — потому что на нее наложили епитимью, он — чтобы застраховаться от нежелательного вселения демонов. Крупно показаны спины: мужская — хилая, женская — красивая, сильная. Плетка деловито сечет кожу. По окончании процедуры мужчина натужно откашливается, как после непосильной работы, колки дров например. Женщина вытирает пот, словно после большой стирки, с жалостным сочувствием смотрит на мужчину: уж больно слаб! Все превращено в круг обыденных занятий, естественных обязанностей каждого.

Контраст между натуральностью поведения героев и чудовищной сутью самоистязания отчетлив и резок. Тяга к труду, потребность действия реализуются у людей, подчиненных церкви и ею задавленных, в дикой, антигуманной форме. А пока длится бичевание, мерно колышутся белые одежды сестер: зыбкая, но верная преграда между героями, точная обобщающая метафора — знак приобщенности монахинь к происходящему.

Мать Иоанну мучают разные демоны: Запаличка, Валаам, Бегемот... Всего семь. Много. Но среди них нет демона сомнения в существовании бога. Есть бог, нет его — не это занимает героиню. В течение фильма не раз звучит ее полувопрос-полуутверждение: «На свете правды нет...»

Правда для Иоанны — не бог. Правда видится ей в мирском образе осмысленного существования. А бог, даже если и существует, ей не помеха. К тому же,

их неверию и их силе. Трагическая напряженность этого неравного поединка временами становится пронзительной.

Не то в картине Кавалеровича. Не веря в «предлагаемые обстоятельства», здесь лицедействуют и палачи и жертва. Они — инсценируя чудо исцеления души для наглядной пропаганды всемогущества своего и божия, она — наслаждаясь возможностью действия. Прорвалась липкая паутина монастырской скуки, серого прозябания, верой предписанного бездействия. Выход нерастраченным силам найден. Паства разыгрывает представленье, и мать Иоанна в нем корифейка. Потом она остается одна с их святейшествами. Они ведут свои роли. Она — свою. Иногда она им подыгрывает, и тогда один из демонов с ласковым уютным именем Запаличка покидает ее тело. Чаще же Иоанна противоборствует. В том образе, с каким она предстает перед святыми отцами и перед ксендзом Сурыном, нет ни мистицизма, ни придурковатости. В нем греховность (это для отца Сурына), и озорство, и вызов, и экзальтация. Но больше всего в нем своеобразной радости творчества. «Действую, действую, действую!» — кричит ее послушное тело. И она катается по полу, становится на мостик, надувает перепуганных прихожан, дразнит каноников, находя точную форму своей мистификации — гротесковую пародию на церковные обряды.

по ее представлениям, этот владыка владык не очень-то могуществен. Не может сделать такого простого дела, как превратить ее в святую. «Раз уж это невозможно...» — без гнева, как о чем-то данном, замечает она. Иоанна не богоборец и не богоискатель. Она не против религии как мировосприятия. Она против религиозного мироуклада. Ее бунт — против искусственной организации жизни, которая вся состоит из запретов, отлучений, ограничений. За право общения, за возможность действия, за радость любви.

Иное дело ксендз. С ним связан в фильме мотив «обезжизненности идеи» — интеллектуальная транскрипция главной темы тоски по естественному бытию. Тревожные всполохи крыльев сутаны, нервный ритм многочисленных проходов — пластический облик метаний ксендза между верой и жизнью. Образ костра, зрительным лейтмотивом вплетающийся в судьбу несчастного монаха,— атеистический итог его метаний. Судьба Сурына в фильме, как она задумана режиссером и сыграна превосходным актером Войтом,— это постепенное восхождение на костер. Не так уж часто доводится наблюдать высокое актерское мастерство в передаче вибрации чувств. Мечиславу Войту доступно еще более сложное искусство — он играет вибрацию м ы с л и.

Молодой ксендз приезжает в монастырь с важной миссией изгнать демонов из тела настоятельницы. Он только что завершил курс своих священных наук. Прилежный ученик святых отцов угадывается в старательных молитвах, в нарочитой, неорганичной пока дидактике речений: «Теологи могут объяснять происходящее, дело мирян — молиться и молчать». Его впалая грудь и легкое покашливание, бледность лица — от сырой тесноты монастырской кельи.

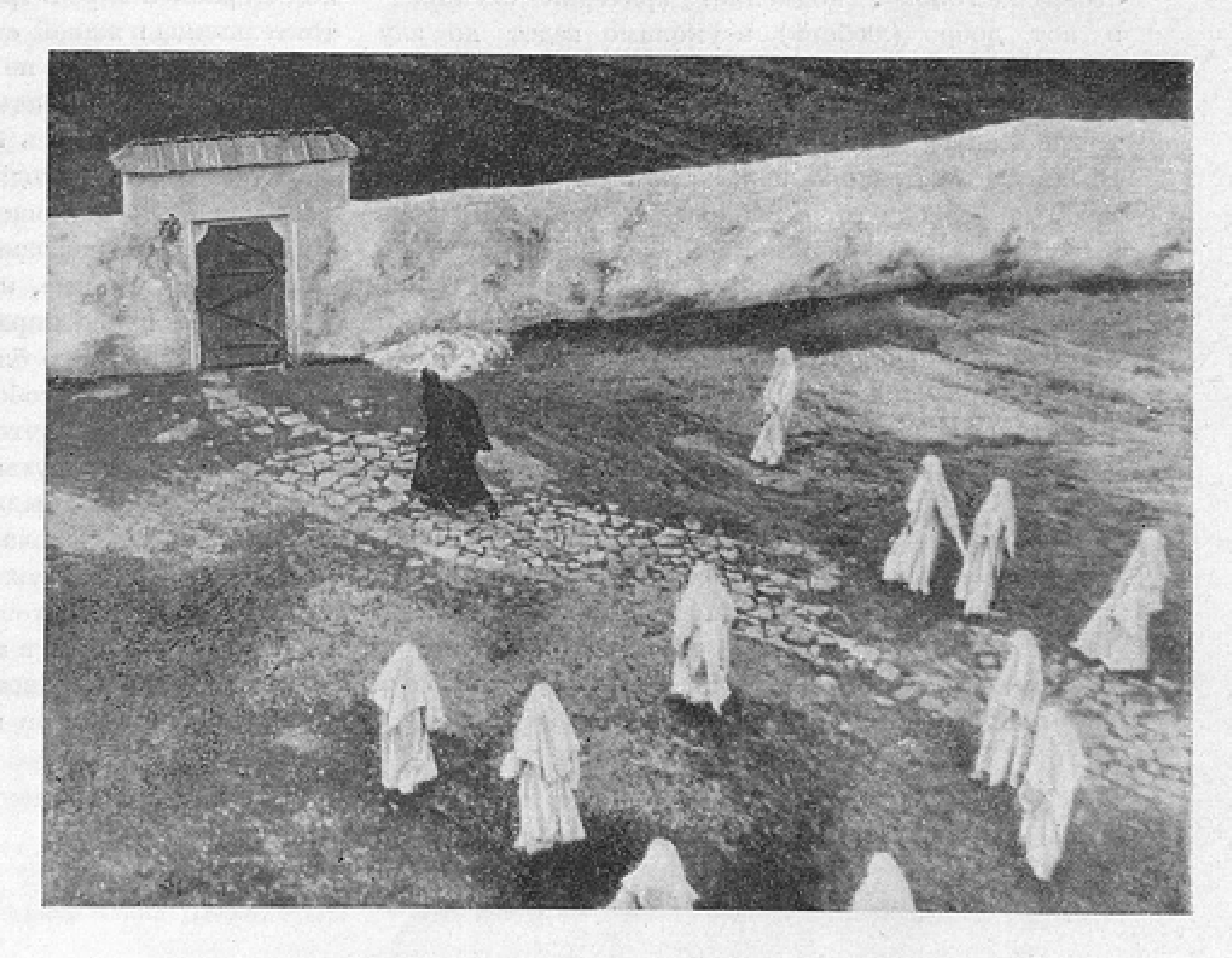
И вот впервые Сурыну предстоит проверить власть своей веры. Он говорит с одержимой бесами игуменьей. Привычно толкует о всевышнем, его безграничной благодати. Потом вдруг неожиданно пугается— не наваждения, нет!— а тоски по живой жизни, которую угадывает в словах женщины, неуловимой смене ее настроений. Это первое испытание веры Сурына и первое сомнение в ее истинности.

Сцена в костеле — таинство изгнания сатаны — следующий шаг к вероотступничеству. Священника не занимают демоны Иоанны, он безразличен к их богопротивным деяниям. Почему вселились они в монахиню и как их оттуда изгнать— не торжественно, на миру, а просто, по-человечески освободить от страданий мятущуюся душу — вот что мучит ксендза, страшит непонятностью, пугает сознанием бессилия. Он вопрошает бога — бесполезно. Подолгу беседует с собой, с собственным отражением в осколке стекла — и у себя внутри не найти критерия истины. «Жизни я не знаю... У нас в монастыре об этом не говорилось...» — растерянно повторяет он. Жизнь тревожит его своей непонятностью: сельский ксендз-полурасстрига, с явной неохотой толкующий о боге — чего там, надо рожь обмолачивать; мирская суета сестры-привратницы. И этот костер, не то предостережение, не то искупление. Все не по догмату, все вопреки ему.

Попытки примирить веру с жизнью проваливаются одна за другой.

Тогда он идет к цадику, чтобы поверить мистицизм христианства рационализмом иудейской рели-

«Мать Иоанна от ангелов»



гии. А цадик кричит: «Я — это ты, ты — это я!..» И принимает облик Сурына. Комната без окон, робкий язычок пламени свечи и Талмуд — книга, которая все толкует и ничего не объясняет. Вот он, монастырь, священное писание, попытка объяснить мир и, истолковав, оправдать все сущее. Внутренний монолог разложился на два голоса. Ксендз бежит. Вера исчерпала себя. Слово за жизнью — иезуит целует руку Иоанны.

Гегель в одном из своих трудов определил религиозное сознание неожиданно участливым словом «несчастное». «Несчастное», трагически разъединенное с жизнью сознание Сурына фиксирует этот поцелуй и эту любовь как мистическое освобождение Иоанны: демоны переселились в ксендза. Деформированная мысль работает дальше: Иоанна должна быть спокойна и впредь. Нужно привязать к себе ее демонов. Выход найден: вот топор, в сарае спят невинные парубки, их души непременно окажутся в раю (не это ли, по Сурыну, цель человеческого бытия?), убить их, и демоны никогда не покинут грешного тела убийцы.

В фильме Кавалеровича настойчиво повторяется странная «перевернутая» композиция кадра: вниз головой спят парубки, вниз головой показана Иоанна во время обряда изгнания... Почему? Преступление Сурына во многом объясняет это. Религиозное сознание не только деформирует нормальные человеческие чувства, оно извращает их, ставит на голову, подменяет критерии оценок,— и вот добро (любовь) неумолимо ведет ко злу (убийство).

Фильм «Мать Иоанна» обнажает чудовищную античеловечную суть религиозного мироотношения. Но протест художника перерастает рамки фидеизма. Религия фокусирует, в наиболее законченной форме выражает смысл вполне светских условностей и запретов.

Предыстория Иоанны классична и несвоеобразна: обедневшие дворяне заточают дочь в монастырь, потому что на приданое их состояния не хватает, а о неравном браке даже мысль недопустима. Ничего не поделаешь... Это тоже мораль. И она неумолима, как церковная заповедь.

Кавалерович не упрощает свою задачу: бедность, дескать, не порок... Он не очень рассуждает на эту тему, но прозрачный ломтик ксендзовской трапезы и грустная песня корчмарки Авдоси, пришитой грошовыми доходами к своему постоялому двору, говорят о многом. Бедность — это тоже несвобода.

Отважно и бурно вмешивается художник и в одну из самых острых и деликатных проблем современности — проблему человеческого одиночества. Впрочем, это внутренняя тема всего зрелого творчества Кавалеровича. Режиссер создал своеобразную «трилогию одиночества». В «Настоящем конце великой войны» объяснялись его корни: душевная травма, нанесенная войной, не так быстро залечивается. В «Поезде» с пристальным вниманием подмечалось преодоление одиночества, хотя некоторая искусственность сюжета и неточные акценты делали противоречивым художественный итог произведения.

И вот в «Матери Иоанне» героиня страстно борется за радость человеческого общения, видя в нем, а не в одиночестве, норму жизни. Эта тема наиболее значительна в образе, созданном Люциной Винницкой. Все оттенки общения, от легкой заинтересованности до большой настоящей любви, переданы актрисой с внутренним тактом и точностью. Сцена в трапезной — настоящий актерский шедевр Винницкой. Кавалерович как-то признался, что хотел вначале поручить каждому исполнителю по две роли, потом от этого решения пришлось отказаться: видимо, оно показалось чересчур прямолинейным. От первоначального замысла осталась только двойная роль Войта в эпизоде с цадиком. Так вот, в сцене первой встречи с Сурыном Винницка, оставаясь все время Иоанной, предстает перед нами одновременно по крайней мере в трех образах: одержимой, настоятельницы и живой страстной женщины. Лессинг писал: «Надо уметь не описывать страсти, а показывать зрителю развитие их на деле так, чтобы это развитие совершалось без скачков, с естественной постепенностью, доходящей до иллюзии». Актриса передает почти неуловимые оттенки переходов, смену настроений, рождающееся чувство, в котором и материнское участие, и тоска по человеческому общению, и жар непокорившейся постам и покаяниям плоти, и привычное благочестие. Демоны Иоанны, которым она, по собственному признанию, сама открывает душу, не что иное, как фанатическая попытка разорвать путы одиночества.

В конце картины рыданья двух женщин заглушают гул набатного колокола. Этот образ, емкий и точный,— счастливая находка режиссера. Светлая печаль Иоанны, горькое очищение Маргариты (она не вернется больше в монастырь) — для художника значительнее и важнее заунывного металлического звона всех колоколов мира.

Н. АНОСОВА

Бальзак на экране

Высокая фигура в длинной черной одежде, развевающейся словно крылья большой зловещей птицы, медленно движется, удаляясь в глубь экрана, сливаясь с парижскими сумерками. Это герой бальзаковского романа «Жизнь холостяка» в последнем кадре фильма, поставленного французским режиссером Луи Дакеном *. Герой мрачен, он поник, этот демон цинизма и грубой силы, отставной наполеоновский полковник Филипп Бридо, только что купавшийся в славе и богатстве. Все погибло. Из рук его падает биржевой листок, он разорен биржевыми спекуляциями, но он еще не сломлен. И зритель чувствует, что этот человек готов снова повторить тот путь страшных преступлений, который он только что прошел, чтобы достичь богатства и положения в обществе.

Фильм «Жизнь холостяка» — вторая экранизация произведений французской классики, осуществленная в последние годы Луи Дакеном. Творческая судьба этого большого и честного художника-коммуниста очень нелегка. В последнее время Луи Дакен почти не получает возможности создавать фильмы у себя на родине. Фильм «Милый друг» по роману Мопассана, снятый Дакеном еще в 1954 году в Австрии, был запрещен во Франции и вышел на экраны лишь три года спустя, после ожесточенной борьбы, поднятой за демонстрацию картины прогрессивными силами.

В 1958 году Луи Дакен ставит фильм в Румынии, перенеся на экран роман Панаита Истрати о восстании румынских крестьян в 1907 году.

«Борьба против общества, в котором деньги и роскошь столь же жизненно необходимы, как кислород,— пишет Луи Дакен в своей новой книге «Кино — наша профессия»,— беспощадно грабит наши силы. Горе тому, кто не согласен покорно склонить головы!»

Луи Дакен среди тех, кто «не склоняет головы». Он среди тех, кто борется за достоинство художника, за большое социально-значительное искусство.

«Нас изнуряет каждодневная битва за темы фильмов, борьба с унизительными предложениями, в действительности представляющими собой не что иное, как грязный шантаж... Да, кино, рожденное в узах экономических и политических ограничений, представляет собой безотрадную картину. Киноискусство может быть демократическим лишь в условиях демократическго строя».

Эти горькие страстные размышления Дакена о современном состоянии кино, так же как сама судьба художника, решительно опровергают иллюзии некоторых современных буржуазных критиков, утверждающих, что в последние годы будто бы наметилась тенденция к независимости французского кино от коммерции. В этих условиях экранизация классики для Дакена — вынужденное «прибежище». Но сам выбор произведений не случаен. Картины «Милый друг» и «Жизнь холостяка» стали для Дакена трибуной, с которой он «на языке исторических аналогий» сказал свое гневное слово о современном буржуазном обществе.

Даже среди поздних романов Бальзака «Жизнь холостяка» выделяется особенной зрелостью и трезвостью социально-политической мысли. Это яркая и широкая фреска и в то же время беспощадный, жестоко-иронический памфлет на морально-политический авантюризм и паразитизм эпохи Реставрации и Июльской монархии.

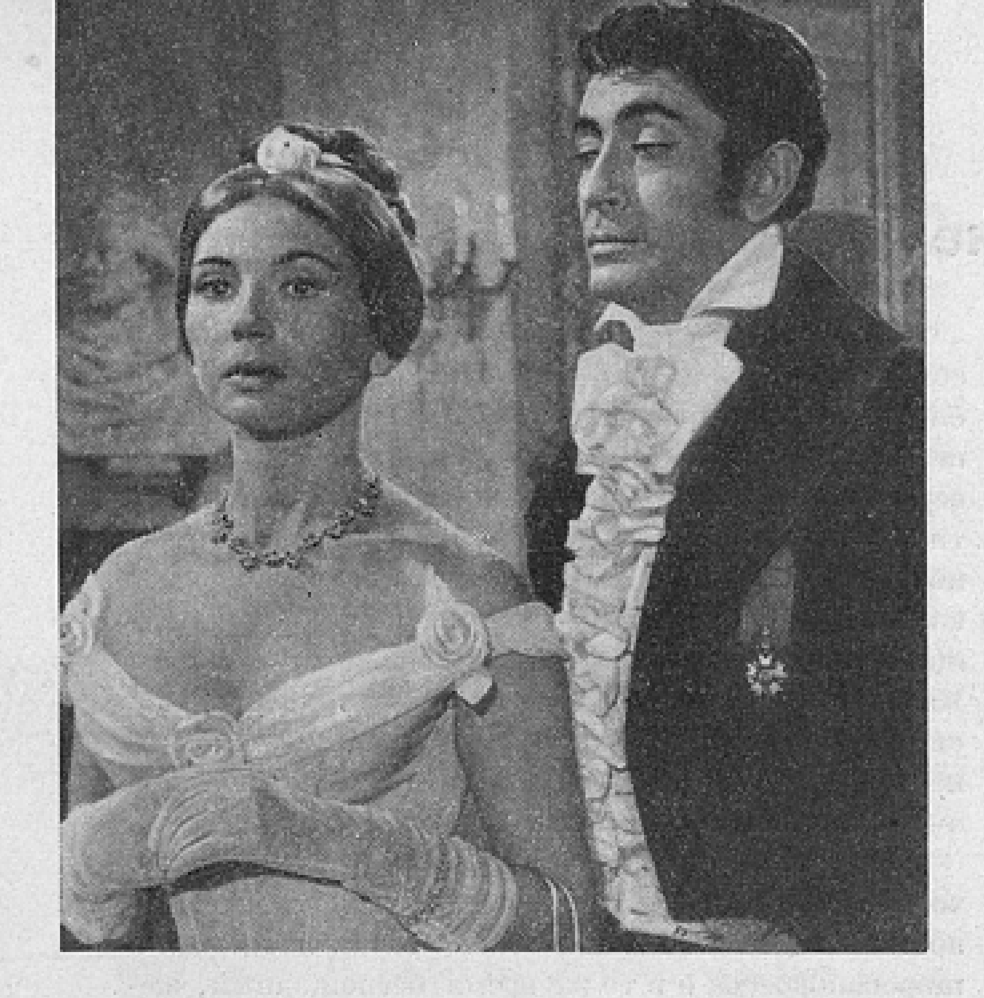
Обычно Бальзак в традициях наполеоновской эпохи, в людях, связанных с ней, искал характеры, наделенные чертами возвышенной честности и благородства, противостоящие буржуазной корысти и политической беспринципности, характерной для правящих кругов Франции 20—40-х годов XIX века. Но в «Жизни холостяка» показано вырождение героических традиций в буржуазной Франции, превращение их в разнузданный авантюризм, лишь прикрывающийся «романтической» позой верности политическим идеалам. В романе на наших глазах происходит превращение героя наполеоновских войн Филиппа Бридо в общественного паразита и прожигателя жизни, а затем в циничного убийцу.

Фресковая живопись Бальзака с ее густым и резким колоритом несомненно более близка режиссерской манере Луи Дакена, чем изящная легкость полутонов Мопассана. Быть может, поэтому экранизация Бальзака удалась Дакену в большей степени.

Найти кинематографический «ключ» к роману Бальзака было далеко не просто. И мне кажется, что Луи Дакен проявил бесспорную художественную чуткость, сблизив стиль фильма со стилем более раннего Бальзака (периода «Гобсека»), придав густо насыщенному людьми и событиями роману Бальзака жанр своеобразного монофильма.

На экране почти все время царит высокая темная фигура с романтически красивым лицом и светлым, прозрачным и холодно-жестким взглядом. Иступленный и грубый цинизм Филиппа Бридо (Жан-Клод Паскаль), вначале прикрытый позой от-

* «Жизнь холостяка». Авторы сценария Луи Дакен, Клаус Випшевский. Режиссер Луи Дакен. Операторы Еуген Клагеманн, Филипп Брюн. Композитор Ганс Эйслер. Звукооператоры Макс Зандлер, Вернер Клайн. ДЕФА, ГДР.



«Жизнь холостяка»

верженного героя, а впоследствии устрашающий своей совершенной оголенностью, как бы простирает в фильме над Парижем, над Францией свои «совиные крыла». В этом смысле особенно символически выразителен финальный кадр.

Композиция фильма, фиксирующая главное внимание на социальной и духовной истории одного героя, помогает концентрации, сгущению художественного материала, созданию образа, близкого Бальзаку по своей социально-психологической широте и насыщенности.

Кинематографический язык фильма резок и вместе с тем сдержан, скромен, строг. Острые монтажные приемы и напряженный диалог придают фильму лаконичность, иногда стремительность. Выразительна сцена ужина наполеоновских вояк в Иссудене. В великолепном, точном и сдержанном диалоге развертывается здесь схватка между Филиппом Бридо и Максом Жиле. Интересно, без всяких лишних эффектов, почти с аскетической строгостью решена сцена дуэли. Эффектен сжатый и стремительный монтаж, показывающий восхождение Бридо по лестнице богатства и славы.

Представ перед сраженной отчаянием и страхом Флорой после дуэли с Максом Жиле, Филипп со свойственным ему циничным напором развертывает перед ней картины будущего. Ее брак с окончательно впавшим в детство сластолюбивым папашей Руже, смерть Руже, или, точнее, тщательно подготовленное убийство. Пророчества незаметно и стремительно переходят в явь: Филипп Бридо — уже граф де Брамбур, он блистает в парижском свете, а Флора, доведенная Филиппом до последней степени падения и порока, умирает на жалкой койке в казенной больнице... Этим смелым монтажным приемом Луи Дакен создает подлинно кинематографический эквивалент тому, по выражению Андре Вюрмсера, «внезапному галопу», в который переходит в момент кульминации романа бальзаковское повествование.

Но иногда кинематографические достоинства экранизации оборачиваются ее недостатками. Художественная сдержанность фильма порой воспринимается как недостаток щедрости. Фильму явно не хватает «вещественного» колорита эпохи, великолепной плоти бальзаковской социально-исторической среды. Обстановка действия в фильме безлика, трафаретна, мало выразительна. Иссуден и Париж почти не различаются между собой. А между тем Бальзак в этом романе как бы заглянул в самую душу буржуазной провинции своего времени. Иссуден, в котором «оцепенел бы и сам Наполеон», быть может, еще более выразителен, чем Сомюр в «Евгении Гранде».

Оказались лишенными бальзаковской силы и широты обобщения и некоторые образы фильма. Пожалуй, излишне «одухотворен» и в то же время более мелок, чем в романе, образ Баламутки — Флоры Бразье (Мадлен Робинсон). Актрисе и режиссеру не удалось в полной мере выдержать этот образ в подлинно бальзаковском стиле, хотя, пожалуй, сценарий давал эту возможность. В образе Флоры, каким он написан в сценарии, есть отзвуки ее крестьянского происхождения. Это еще одна бальзаковская вариация духовного растления человека в обществе, основанном «единственно на власти денег». За «нежностью и кротостью» бальзаковской Флоры ощущаются простонародная резкость, плебейская ярость не только развращенного, но и униженного существа. Все это, к сожалению, осталось не выраженным на экране.

Совершенно потеряли свою неповторимость и характерность многие второстепенные парижские и иссуденские персонажи. Правда, есть исключения. Это прежде всего главный противник Бридо — Макс Жиле (Харри Рибауэр), а также папаша Руже (Герхарт Бинерт). В образе Руже есть тот же «внутренний» бальзаковский крупный план, та же отчетливость и насыщенность социально-психологического рисунка, которые отличают в фильме образы Филиппа Бридо и Макса Жиле. Образ Макса Жиле — несомненная удача картины. Этот провинциальный денди с его маленькой птичьей головой при непомерно высоком росте, несмотря на свой странный внешний облик, отнюдь не производит в фильме комического впечатления. Это хищник с талантом и размахом, в нем есть своеобразная элегантность и внутрен-

няя сила, контрастирующие со скрытой под грубым напором тайной заурядностью Филиппа Бридо.

В связи с образом Макса Жиле вдвойне жалко, что из фильма исчез живой и действенный иссуденский «фон» — деятельность иссуденских «рыцарей Ордена безделья», предводителем которых был Макс. Изнемогающие от безделья сынки провинциальных буржуа совершают в романе «шалости», сильно напоминающие разбой и погромы. Из глубины XIX столетия Бальзак сумел рассмотреть историческую «перспективу» буржуазного паразитизма.

Образы Филиппа Бридо и Макса Жиле перекликаются с экрана с теми беснующимися в своем историческом тупике реакционными силами, с которыми сражается сейчас демократическая Франция наших дней.

С. ИВАНОВ

Фильм-импровизация

Трудно определить жанр этого фильма *... Здесь скорее маленький, лилипутский парад жанров, как бы перегонка их в прозрачном химическом аппарате... Документальный? Да. Игровой? Тоже. Художественный? Очень. Репортаж? Пожалуй что. Телеспектакль на натуре? В какой-то степени... И только с одним жанром семнадцатиминутная лента о Марсо имеет, к счастью, мало общего: с кинохроникой путешествия знатного иностранца. Правда, стандартные кадры такой хроники просочились в фильм («иностранец и новые кварталы», «зал аплодирует» и т. д.), но они почти незаметны.

История примечательной короткометражки такова: выполняя газетное задание, московский писатель Виктор Горохов решил взять у Марсо как бы «фотоинтервью», беседуя с ним на улицах Москвы.

Но беседа никак не укладывалась в прокрустово ложе десятка фотографий. Возникла необходимость в киносъемках.

График гастролей переносит мима в Ленинград, инициатор картины вылетает следующим самолетом. Замысел был «усыновлен» Ленинградской (увы, не Московской) студией кинохроники, и начались импровизированные съемки — продолжение интервью.

Репортаж стал маленькой поэмой.

В фильме мы не столько смотрим концертные номера Марсо—Бипа, сколько открываем для себя нового артиста — Марсо без маски и грима.

Вот сценка прогулки Бипа по Ленинграду, «ловля рыбы» с гранитного берега Невы. Рыбаки, одинаковые на Сене и Неве, непременные герои любительских фильмов на тему воскресного отдыха, и среди них — энергичный импровизатор. Воображаемой удочкой он превращает ленивое занятие в увлекательную и активную игру воображения.

Марсо играет сцену последней дуэли Пушкина: изобразив ладонью пистолет (жест, встречающийся и у детей), он поднимает правую руку, теперь ставшую «огнестрельной», вверх и отмеряет шаги; потом он поворачивается и начинает сближаться с противником — шаг уже другой, не мерный, а настороженно-боевой, оружие направлено вперед. И тут в Пушкина попадает пуля; Марсо хватается за грудь, и через точно рассчитанный промежуток времени правая кисть (оружие) расслабляется безупречным движением («поэт роняет молча пистолет») Мы здесь не пытаемся дать описание кадра, а как бы восстанавливаем пластическое либретто, чертеж, по которому он был создан.

Если умственная, аналитическая сторона творчества Марсо помогает авторам фильма в их импровизации, то объединить в нечто целое эти кадры, снятые неожиданно, оказалось возможным благодаря еще одному свойству мимической игры. Дело в том, что она предполагает некий условный «зрительный ряд», создает возможность для монтажа без запинки. Нужно вспомнить о влиянии на искусство Марсо немого кинематографа, особенно Чаплина.

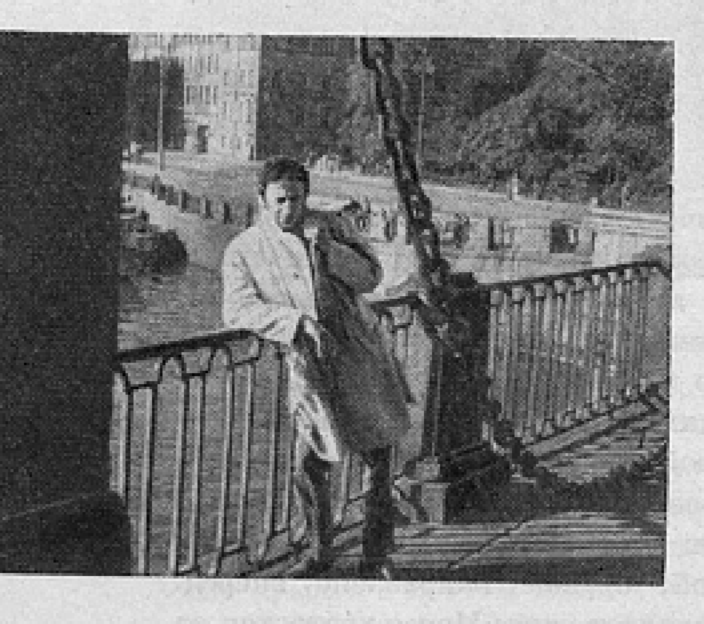
Заслуга фильма в том, что он заставляет думать, вспоминать, будит широкий круг ассоциаций. Нужно оговориться, что во многом «Бип остается в Ленинграде» имеет характер эскиза, и его достоинства — не столько в законченности, отделанности, сколько в тех возможностях дальнейшего развития жанра «фильма-экспромта», которые требуют от студий смелости, гибкости, инициативы, от авторов интеллектуализма в подходе к теме, эстетической обоснованности в ее решении и, наконец, любви к импровизации.

* «Бип остается в Ленинграде». Сценарий В. Горохова, А. Шлепянова. Режиссер-оператор В. Гулин. Ленинградская студия кинохроники, 1961.

«Бип остается в Ленинграде»



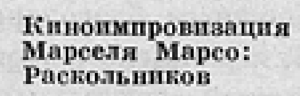
Киноимпровизация Марселя Марсо: Пушкин на Черной речке.



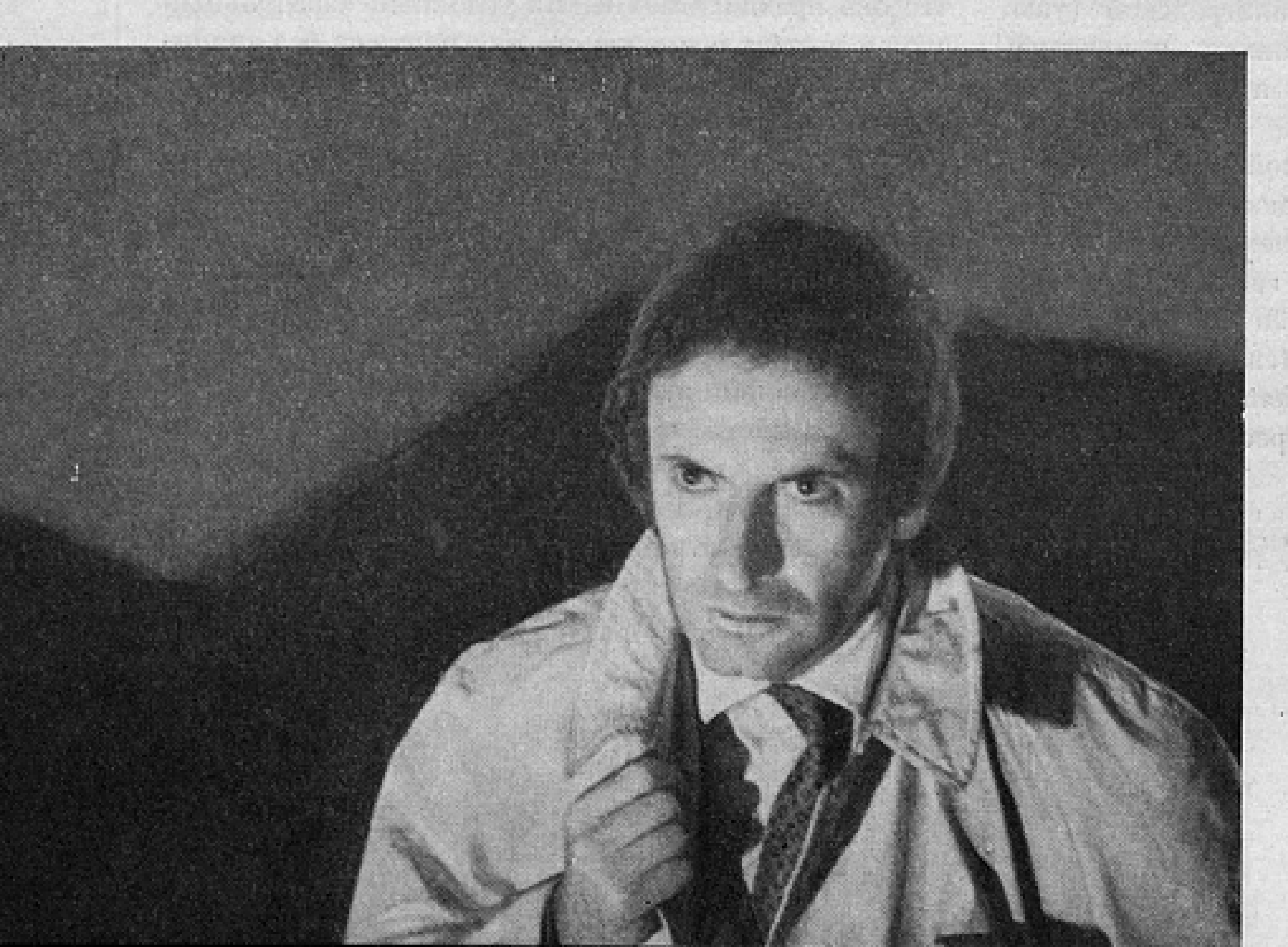
Там, где бродил Акакий Акакиевич

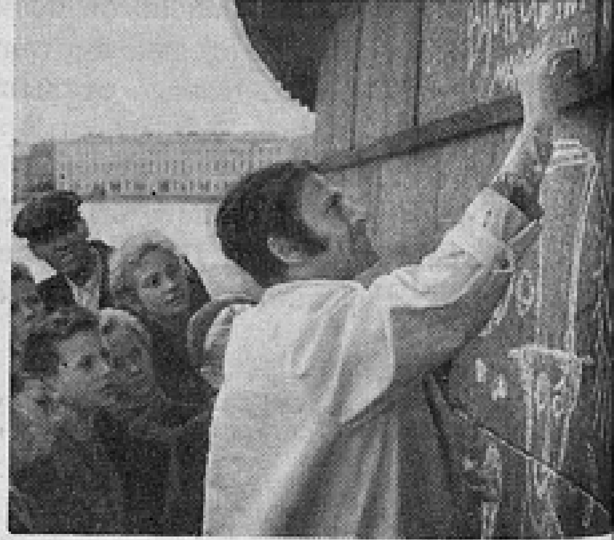


Марсель Марсо за кулисами у Аркадия Райкина



Киноимпровизация Марселя Марсо: Раскольников





Прощание с ленинградскими ребятами

Р. ИЛЬИН

Почерк оператора

На наших глазах начинается новый, более высокий этап развития кинематографического искусства, стремящегося отображать современную жизнь во всей ее сложности и многообразии. Современный кинематограф определяется сегодня не только новой тематикой, не только глубиной и правдой, разнообразием характеров героев, но и тем, что он нащупывает свои, новые выразительные средства, развивает и обогащает свой язык.

В этой статье пойдет речь о творчестве кинооператора в современных условиях. Интерес к этим проблемам сегодня велик. В 1961 году на страницах журнала «Искусство кино» (№ 8) появилась небольшая статья молодого кинооператора, недавнего выпускника операторского факультета Института кинематографии Анатолия Ниточкина «Не «красивости», а правда жизни».

Автор решительно протестовал против «изобразительного приукрашивания действительности», призывал отказаться от стремления снимать «эффектные кадры» и подойти ближе к многогранной жизни. В четвертом номере журнала были опубликованы высказывания операторов П. Катаева, В. Шумского и В. Монахова, также посвященные ряду животрепещущих проблем творчества кинооператоров. На этой основе представляется небезынтересным продолжить начатый разговор с надеждой на отклики единомышленников и оппонентов.

●

Мы дорожим завоеваниями классического советского киноискусства, созданного Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным, Александром Довженко, братьями Васильевыми, Андреем Москвиным, Даниилом Демуцким, Юрием Екельчиком, Эдуардом Тиссэ и десятками их единомышленников. Сколько замечательных художников, сколько подлинно вдохновенных творений, составивших славу и гордость молодого советского киноискусства! И разве можно переоценить фильмы Сергея Герасимова «Комсомольск», «Семеро смелых», открывшие перед современной молодежью красоту труда, геройства, отваги, преданности нашей Родине.

Да, успехи нашего отечественного кинематографа бесспорны. Их не могут принизить тенденции, сказавшиеся в период с конца 30-х до начала 50-х годов, порожденные культом личности. Это было время, когда лучшие традиции советского киноискусства сменились на короткий исторический срок склонностью к украшательству, уходом от злободневной проблематики во тьму веков.

На нашей памяти увлечение «костюмными» псевдоисторическими, помпезными фильмами-постановками, заимствование формы выражения мысли у зарубежного кинематографа с его натянутыми, придуманными, но профессионально безупречно выполненными «кинематографическими» условностями... В то недалекое время мы погрузились в нами же самими придуманный мир кинематографической декоративности. То было не отражение сложной общественной жизни, в которой участвовал зритель, а условная, бледная схема. В фильмах на современную тему часто показывались герои, вся «современность» которых заключалась в покрое одежды и форме прически, взятых с витрин столичных ателье. И, несмотря на величайшую конкретность кинематографического изображения, на экране мы видели чаще всего тщательно организованный для съемки, причесанный профессиональной кинемато-

графической гребенкой, во многом шаблонно трактованный «реальный» мир. Пышные декорации выдавались за бытовые интерьеры, фильмы щеголяли сусальностями, достойными купеческого вкуса. Мало того — живая, прекрасная натура руками кинематографистов нередко подстригалась ножничками по кадру, а сцены погружались в полумрак так называемой «режимной», сумеречной съемки.

Так рождались фильмы вроде «Кавалера Золотой Звезды», «Спортивной чести», «Кубанских казаков» и многие, да, к сожалению, многие другие фильмы, названия которых всем хорошо известны.

Первые и поэтому самые драгоценные черточки нового современного киноизобразительного стиля нужно искать еще в 1954 году. Именно тогда поиски новых форм работы над кинематографическим изображением слились с поисками новой тематики.

Именно тогда, постепенно набирая творческие силы, собирая и воспитывая творческие кадры, кинематографисты наверстывают упущенное, пересматривают арсенал традиционно сложившихся выразительных средств.

Наш современник, человек сегодняшнего дня или времен Великой Отечественной войны, понятый и увиденный заново, властно врывается в киноискусство. Этот герой уже не безликая схема, не односложный, не выдуманный по стандартному рецепту человек, это человек со сложным характером, ершистый, непримиримый, настоящий... Это наш современник, который живет в подлинной обстановке сегодняшнего дня. Это наш товарищ, хороший знакомый, друг, человек, ищущий новое, страдающий и радующийся, борющийся и успешно и неудачно. Это мир современной, близкой каждому жизни.

Бегло характеризуя совсем недавнее и вместе с тем уже такое далекое время, мне хочется поделиться личными наблюдениями и впечатлениями.

Тогда на студии «Мосфильм» только что приступали к работе над подлинно современным по теме фильмом о первых молодых покорителях целины — фильмом «Первый эшелон» (автор сценария Николай Погодин, режиссер Михаил Калатозов, оператор Юрий Екельчик). Естественно, что всех волновала новая тема, она безусловно требовала новых приемов изобразительного творчества. И Екельчик и Калатозов ясно понимали неприемлемость надоевшего всем стандартного кинематографического «мирка», в котором действовали бы одетые в современные одежды люди на фоне «целинного пейзажа».

Интересны творческие раздумья коллектива фильма «Первый эшелон» над воплощением новой темы. Да, в фильме нет ни массовых, ни батальных сцен, ни пышных костюмов, ни экзотических пейзажей, ни париков — словом, тех элементов, которые могли бы стать материалом для изысканных, изобразительно эффектных композиций... Кинорассказ о молодых героях целины требовал необычной тогда простоты изображения: высокое, белёсое целинное небо, необъятные просторы пыльной, серой целинной степи, позже — распаханный чернозем, потом — ковер зелени молодых всходов, насколько хватит глаза, а осенью — золото спелых хлебов. И вот среди всего этого — люди, не совершающие иного подвига, кроме труда на благо народа, наши простые герои, одетые в серые ватники. Их лица испачканы машинным маслом (они — механизаторы), а подчас покрыты по́том и запылены степными ветрами. На экране — творческий физический труд! Как же нужно поступать кинооператору, имея столь «неблагодарный» объект съемки в каждом кадре фильма (кроме разве сцены степного пожара, где есть и черный дым и немного красного огня)? В то время многим казалось, что фильм о героях целины — «очень будничный, невыразительный» материал, за который оператору «трудно зацепиться». Как же, мол, показать в будничном труде романтический подвиг?

Решение пришло не сразу. Ключ был найден в понимании художниками труда молодежи на целине как подвига возвышенного, внутренне романтического.

В первую очередь нужно было найти новую композицию актерских сцен — основы игрового фильма. Нельзя было ограничиться тем, чтобы «информировать» зрителей о тонкостях актерской игры; требовалось выразить романтическую, возвышенную атмосферу творческого труда, показать героев в их конфликтных столкновениях друг с другом и с отнюдь не ласковой целинной степью. Это означало уход от приема «покадровой» изоляции отдельных действующих лиц при монтажной форме построения сцены; решено было показать героев в глубоком, конкретно

изображенном «материальном» пространстве, насыщенном действием на многих планах. Поэтому режиссер и оператор по возможности вынесли съемку из кинопавильона на натуру, подлинную характерную натуру — целину.

При этом оператор Юрий Екельчик впервые применил для съемки игровых сцен новые инструменты кинематографической техники — объективы с очень широкими углами охвата изображаемого в кадре пространства, которое к тому же трактовалось в резкости, в нужных подробностях. В то время новой оптики с фокусными расстояниями в 18 и 22 миллиметра на вооружении операторов отечественной художественной кинематографии еще не было.

Интересно вспомнить, что для съемок фильма «Первый эшелон» эти объективы пришлось позаимствовать из комплектов кинооператоров-документалистов.

Новая съемочная техника позволила получить киноизображение, весьма напоминавшее по своей «вещественности», материальности, «фактурности» картины жизни, которые мы хорошо знаем. На светлом прямоугольнике экрана перед нами представала как бы частичка мира, подсмотренная пытливым взглядом художника. Примерно так мы видим окружающие нас предметы и людей, выделяя вниманием то, что хотим рассмотреть, познать, ни на минуту не теряя ориентировки в пространстве.

Сверхширокоугольные объективы явились технической базой для открытия новых творческих приемов, новых активных выразительных возможностей киноискусства, получивших впоследствии очень большое распространение (я бы подчеркнул —неоправданно большое!). Теперь в кадре стало возможным охватывать огромное пространство, повышать протяженность действия в глубину сцены; теперь это не плоскостной фон, на котором действуют герои, а как бы частичка реального мира, где они живут.

Такая композиция характеризуется другими приемами заполнения пространства экрана. Теперь, для того чтобы выделить действие, приходится выносить его очень близко к аппарату. При этом глубина кадра не искажается нерезкостью, как это было раньше, а крупной фигуре (или лицу) на экране не мешают другие предметы и фигуры, изображенные в меньшем масштабе и находящиеся в пространстве кадра. Так удается конкретизировать среду действия даже на крупном плане, что совпадает с нашей жизненной привычкой выделять пристальным вниманием наиболее важное для нас, а среду, обстановку — чувствовать. Новый прием позволяет осуществить смысловой акцент на главном в изображении на экране, а также в известной степени регулировать внимание зрителей во время показа фильма.

Из-за резких масштабных изменений изображения фигуры, движущейся в глубине игровой площадки (или в реальном пространстве на натуре), свойственных широкоугольным объективам даже при небольшом панорамировании камеры, существенно изменяется композиция кадра, заполнение рамок экрана в каждый момент действия сцены. Новая форма композиции изображения характеризуется повышенной динамичностью, «незаконченностью» и полностью отрицает стремление к «вписыванию» фигур и предметов в заранее придуманную схему, ограниченную статичной рамкой кадра. Из-за повышенной динамичности такая композиция хорошо передает внутреннюю ритмическую напряженность действия, ощущаемую в экранном изображении.

Сказанное здесь о новых формах композиции не родилось, конечно, лишь в опытах и творчестве одного оператора, сколь бы талантлив он ни был, — это своеобразный итог поисков, связанный со многими именами.

Но рассказ о становлении черт нового киноизобразительного стиля не может быть сколько-нибудь полным без ссылки на творчество Сергея Павловича Урусевского. Он одним из первых подхватил черты нового из опытов Юрия Екельчика в фильме «Первый эшелон», который из-за болезни Екельчика пришлось заканчивать ему самому. С. Урусевский значительно развил эти опыты, обогатив современный кинематограф рядом ярких открытий в области изобразительной формы.

К числу наибольших заслуг оператора относится открытие приемов съемки «эмоциональной камерой», «ведущей» кинематографический рассказ. Последнее в немалой степени способствовало тому, чтобы вывести кинематограф из лона традиционной условности, сформировать основные черты современного киноизобразительного стиля. Новой тематике, характеризующейся приближе-

нием к жизни, к человеку, потребовалась и изобразительная форма, близкая к жизни.

Теперь кинокамера действительно может «волноваться», «бегать», «прыгать», «мерзнуть» или «гореть в огне», быть безнадежно пассивной или находиться в состоянии высочайшего эмоционального напряжения... И все эти тонкие эмоции и передаются с экрана без помощи навязчивых слов, возбуждая у зрителей соответствующую настроенность к тому, что он сейчас видит в фильме. Это порождает у зрителей обостренную восприимчивость к тому, что происходит на экране. Как бы сам того не замечая, зритель становится непосредственным соучастником действия и событий фильма.

Важной чертой современного киноизобразительного стиля, ярко проявившейся за последние пять-шесть лет, является стремление передать действие на экране не только в обстановке максимально приближенной по форме к реальной действительности, но и в ритмах, свойственных подлинной жизни.

В поисках новых способов управления ритмом кинематографического рассказа многие кинематографисты стремятся получать нужный рисунок сцены не на монтажном столе, а передавая актерскую игру в целом, не расчлененной на отдельные монтажные фразы. Для этого часто применяется съемка динамичной камерой, свободно передвигающейся в пространстве сцены. Кадр как первоэлемент фильма стал все чаще и чаще заменяться новым первоэлементом — сценой при сохранении единства ритмических связей в ней.

Можно подумать, что этот творческий прием не нов для кинематографии: ведь динамическая съемка движущейся камерой давно известна и широко применялась в актерских сценах уже в 30—40-х годах. Однако сейчас этот прием мотивирован не только стремлением сохранить непрерывной актерскую игру при равновесии композиции изображения в каждый момент движения. Сейчас «рисунок» движения киноаппарата —не поправка композиции при выходе актера, например, к камере, с тем чтобы «не порезать» рамкой экрана его голову, это не грациозно-плавные «наезды», с тем «чтобы их не заметил зритель», и т. д.,— это музыка ритмического творчества кинооператора.

Сейчас характер движения киноаппарата, его скорость, направление, темп вытекают из внутреннего ритма решения сцены и, как правило, мотивируются лишь эмоционально; они выражают замысел оператора.

Благодаря новым задачам традиционно сложившаяся на кинопроизводстве техника для киносъемки с движения киноаппарата оказалась недостаточной, бедной, косной. Создание операторского лифта для съемок сцены на лестнице («Летят журавли») или специальных приспособлений для крепления камеры на бегущем человеке («Судьба человека» — сцена побега Андрея Соколова из плена, «Летят журавли» — пробег Вероники и другие) — не конструкторское «оригинальничанье», а поиски техники, которая наилучшим способом поможет выразить и сюжетную и эмоциональную задачу съемки. Сегодня может существовать столько инструментов и приспособлений для съемки, сколько существует и может существовать тем и их образных решений.

Насколько архаичным покажется сейчас громоздкий прием съемки тяжелой синхронной камерой, установленной на традиционной тележке и рельсах, когда актерская сцена «вписывается» в заранее придуманную композицию, а для актера обводятся мелом на полу павильона определенные границы, «чтоб не порезался рамкой кадра», «точнее вписался в данную рамку кадра». Такая техника оказалась непригодной для съемки сцен со сложной ритмической организацией действия.

Сверхширокоугольные объективы облегчили строгие допуски, ранее существовавшие для киносъемки с движения, когда оператор мучительно старался обеспечить возможно более плавное, незаметное движение аппарата, боялся малейших неровностей, вызывавших в изображении смазку и прямой «операторский брак». Теперь тряска, толчки камеры, которые она может испытывать во время передвижения, не воспринимаются с экрана как недостатки техники съемки — они передают на экране определенный характер движения аппарата в конкретных условиях сцены.

Конечно, бесцельно снимать сцену, происходящую в статике, трясущимся киноаппаратом, но зато как ярко можно окрасить происходящие на экране события, например, «ощущением» камеры, «мчащейся» по дороге. Достаточно в качестве примера вспомнить

сцену поездки Сергея Ромашко на грузовике к пристани, откуда вот-вот должна уехать Наташа (фильм «Урок жизни», оператор С. Урусевский). Камера как бы олицетворяет порыв героя, мчащегося через все преграды, чтобы еще раз увидеть любимую.

Камера способна передавать на экране даже очень сложный и прихотливый ритм, выражая отношение авторов фильма к показанному в сцене. Так, в фильме «Летят журавли» Сергей Урусевский с ручным аппаратом в собственных руках рассказывает о переживаниях своих героев в наиболее напряженных по ритму сценах, например при проводах на фронт и особенно в знаменитом пробеге Вероники на вокзал. Созданию высочайшего ритмического напряжения в кинорассказе способствовал не только сам прием динамической съемки, удачно найденные направление движения и его темп, но и главным образом то, что камера находится в взволнованных творческих руках оператора! Урусевский с подлинной виртуозностью и настоящим артистизмом порождает музыкальную изменчивость ритма действия, вызванную к жизни содержанием сцены и ее пониманием авторами фильма.

Совершенно ясно, что в арсенале изобразительных средств современного кинематографа находятся не только *новые* приемы съемки. Абсурдно было бы снимать весь фильм исключительно динамической камерой и строить остро напряженные динамические композиции в тех сценах, где это не вызвано содержанием. Нельзя забывать всего богатства и разнообразия приемов изобразительного кинематографического творчества, найденных нелегкой ценой на длинном пути развития киноискусства. Работа одними лишь яркими, локальными красками обречена на провал: внимание зрителей непременно притупится, а ритм действия окажется разрушенным. Как сильно выделяется сцена смерти Бориса («Летят журавли»), решенная в напряженнейшем переплетении разных ритмов, когда после огромного, драматически оправданного напряжения следует ритмическая разрядка; в следующей сцене, показанной в плавной панораме, спокойном ритме, мы слышим спокойный голос диктора из репродуктора о том, что «на фронтах Отечественной войны ничего существенного не произошло...». И в то же время в фильме «Неотправленное письмо» однообразное и неумеренно активное нагнетание приема «эмоциональной камеры» снижает выразительность всего фильма в целом, отвлекает нас от главного — от людей и их характеров на экране.

По-моему, совершенно прав оператор В. Шумский, озаглавивший свою статью «Ложные увлечения»; он убедительно доказывает всю несостоятельность эпигонского подражания раз удавшимся кому-то приемам съемки. Да, лучше не двигаться и не «бегать» с камерой попусту, а искать органичные для данной темы изобразительные решения. Увлечение лишь внешней стороной съемки, техникой приема никогда не даст результатов, достойных подлинного художника киноискусства. Совершенно так же интересная сама по себе или по технике выполнения «съемочная точка» никогда не будет интересной для зрителей, если она неорганична для данного кинорассказа.

Новые веяния ворвались и в такую область деятельности кинооператора, как работа над построением освещения объектов съемки. Современный кинематограф потребовал повышения активной роли освещения как художественно-выразительного средства, способствующего не только передаче на экране нужных тонкостей актерской игры, но и самостоятельно передающего тонкие эмоции, настроение, вызванные содержанием действия. Сейчас освещение применяется для решения не только пластических изобразительных задач (без него немыслимо создание фильма), но и выполняет функции образного сравнения, кинематографической метафоры, эпитета. Так, сейчас освещение иногда может вызывать у зрителей возвышенные, светлые чувства, оно может быть патетическим, мрачным, может создавать атмосферу раздражения, беспокойства, тревоги, напряжения и т. д.

В связи с проблемой профессионального освещения в кинематографе находится ответ на часто задаваемый вопрос: должен ли оператор снимать все обязательно красиво? Обратимся к творчеству оператора Владимира Монахова, чтобы пролить свет на эту проблему. Совершенно ясно, что в современном кинематографе творческое решение пластических образов не рождается умозрительно и не переносится из фильма в фильм, сколь бы удачно ни был найден когда-то ранее художником тот или иной творческий прием. Обязательно ли

должен оператор во всех случаях строить свои композиции и работать над градацией тонов в кадре по законам профессионального мастерства, используя всю палитру изобразительных средств? Не является ли погоня за высоким профессионализмом в осуществлении съемочной задачи известным пережитком прошлых лет — холодного, парадного кинематографа? Конечно, решение рождается только на основе системы художественных образов сценария и личных художественных позиций оператора, работающего в тесном творческом содружестве со своими товарищами по искусству.

Совершенно прав молодой оператор П. Катаев, когда он в статье «Кратчайший путь» резко выступает против самодовлеющей живописности, чрезмерной «красоты» кадра. Читаешь эти строчки, и перед тобой возникают «живописные» цветные кадры из нового кинофильма «Наш общий друг», в котором оператор Валентин Павлов стремится к «живописности» и «портретности», но все это так и не достигает главной цели, ибо к образам героев фильма оператор остался холоден и бесстрастен... Сейчас уже не смотрится киноизображение, лишь информирующее нас о событиях, пусть даже снятое по всем законам «кинематографической красоты». Оно холодно потому, что не предполагает ответной реакции зрителей, ибо нельзя реагировать на полностью «разжеванный» и «положенный на блюдечко» материал.

Работа же оператора Монахова в фильме «Судьба человека» дает ясный и четкий ответ на поставленный вопрос: сегодня имеет право на существование только органичное для темы изобразительное решение. Ведь «Судьбу человека» по изобразительному стилю никак не назовешь «блестяще снятым» фильмом в традиционно профессиональном значении этого термина. Здесь редко можно увидеть блеск разнотонных фактур, блестящую пластику безупречно освещенных «нормальным светом» портретов, эффектные пейзажи острые по ракурсам композиции. Вместо всего этого, внешнего, показного, фильм наполнен глубоким, истинно художественным п о н и м а н и е м образов прекрасного шолоховского рассказа. Здесь, по-моему, существует то, что обозначается новым термином, распространившимся среди современных кинооператоров,— это «режиссура изображения». На самом деле среди серого пейзажа Монахов увидел огромную силу ранней весны, дыхание пробуждающейся природы. Наплыв весенних чувств заставляет бывалого человека еще раз проверить свою трудную жизнь и рассказать нам о ней. Монахову удается найти удивительно тонкие лирические черточки в совсем обыденном изображении мирной жизни нашего героя. Но кинематографисты с т р а с т н о п р о т е с т у ю т вместе с писателем против ужасов, творимых современными людоедами. Это уже патетический призыв не забывать того, что было недавно. И для этого в изобразительной палитре оператора нашлись свои мужественные краски: серо-черный мрачный тон, высокие светотональные контрасты, острая напряженность композиций. И, наконец, финальная сцена в старом, видавшем виды грузовике на пыльной степной дороге. Снова неэффектное, обыденное изображение, снятое, как у нас повелось неверно говорить, «под хронику», но зато сколько в нем глубокого смысла! Как тонко прочитан рассказ замечательного писателя!

Здесь я не могу не сослаться на откровенные слова Монахова в его статье «Место кинооператора». Он заявляет: «Я влюблен в актера» — и поэтому выступает за творческое рождение сцены во время самой съемки, когда оператор творческим глазом улавливает актерские интонации. Отсюда следует: только то выразительно, что органично сцене; и отсюда же рождается девиз Монахова: в простоте — выразительность. Каждая сцена требует только своего, е д и н с т в е н н о г о решения, для которого могут быть использованы любые творческие приемы из богатого «киноязыка». Это верно!

Простота и непосредственность, ненадуманность формы кинорассказа, «режиссура киноизображения» — вот черта, общая для творчества многих операторов сегодня. И это, конечно, не «привесок к актерской сцене», не дополнение к работе режиссера, как об этом говорит Монахов в своей статье. Хочется согласиться с этим.

●

Мы говорим о тенденции современного кинематографа приближаться к жизни и выражать ее на экране в формах, близких к ней. Это верно, но не совсем. Нельзя забывать и п о э з и ю творчества кинооператора в наше время. Когда упоминалось слово «кинорассказ» для работ Монахова или Урусевского, Екельчика или других операторов,

это было верным лишь отчасти. Точнее — это поэтический рассказ.

Для того чтобы не быть голословным, лучше всего, по-моему, обратиться к творчеству «оператора, когда он талантлив»* — к работам Вадима Дербенева. Вот неловкая, ершистая кинокартина «Колыбельная». Все, что нам показывают на экране,— это как бы личный взгляд кинематографиста на события фильма, взгляд иногда застенчивый, бесхитростный, иногда даже удивленный (в сценах бомбежки города и смерти девушки Аурики), подчас трогательно нежный (сцены в детском доме), а нередко и негодующий (сцена на дороге и встреча женщины с больным ребенком в финале), но нигде нет равнодушного взгляда — информации, и только! Вадим Дербенев находит своеобразный операторский «контрапункт» в отношении к событиям той или иной сцены. Он, например, искренне человечески потрясен жестокостью фашистов, бомбящих родильный дом и мирный маленький городок; он застенчив в рассказе о маленьких детдомовцах; он патетичен, гневен в финальной сцене, где можно было бы лишь информировать об игре актеров. Он расставляет операторские изобразительные акценты в тех сценах и так, как ему подсказывает творческое чувство и художественный такт. Думается, что это очень, очень ценно. И рассказ на экране получается поэтому трепетным. Да, творческая душа оператора может и должна быть взволнована событиями и образами фильма, он должен обладать ясным отношением к произведению, соавтором которого он является.

Нужно было видеть, как Вадим Дербенев рассказывал о своем фильме, который был им по-настоящему выстрадан, а не только «отснят». Мне довелось встретить в Ялте осенью, после окончания работы над фильмом «Летят журавли», С. Урусевского. Было видно, что художник тоже «выстрадал» фильм, отдав ему частичку своей творческой души. И стало заметно что-то общее между маститым художником и начинающим, молодым оператором: они оба творцы. Так вот и «обыденность» в талантливых руках превращается в тончайшую эмоциональную краску, а как это «сделано», не скажешь, и не нужно этого объяснять! Подлинную поэзию творчества мы увидели в экспериментальном фильме-этюде «Человек идет за солнцем» — новой работе режиссера М. Калика и оператора В. Дербенева.

Фильм вызвал много обоснованных споров и возражений, но дал почву для интересных размышлений над судьбами поэтического кинематографа современности. И это не только «субъективное» понимание мира сегодняшнего дня и форм творчества в киноискусстве.

Прежде всего, мне кажется, мы в фильме увидели подкупающее доверие к зрителю, умному и чуткому, непременно обогащающему кинопроизведение своим субъективным пониманием, своей ответной эмоциональной реакцией. Зритель принимает участие в творческом процессе рождения фильма непосредственно во время сеанса!

Я специально внимательно следил за выражением лиц наших молодых рабочих парней во время просмотра фильма «Человек идет за солнцем»: они были одухотворенными, ребята творили вместе с коллективом фильма. Перед ними на экране развертывался привычный, реальный, добрый советский мир, но мир вместе с тем, чуточку отличающийся от обычного тонкостью остро подмеченных деталей, глубоким проникновением в то, что не лежит на поверхности. Это мир поэтически понятый, мир, заставляющий думать о жизни, призывающий быть лучше, чище, проще. Я лично за такой мир поэтического кинематографа.

Пусть рядом с «кинодрамой», «кинорассказом», «киноповестью», «киноновеллой» будут и «кинопоэмы» и «киностихи» о современной жизни! Этюдность же формы фильма, как это чувствуется в картине «Человек идет за солнцем», пусть будет такой же «зовущей», как талантливый живописный этюд к будущей картине... Пусть, глядя иной фильм, зритель сам дорисовывает картину в своем творческом воображении!

Поэтическое начало в современном киноискусстве будет неуклонно развиваться. Мир кинематографической поэзии жив!

Несомненно поэтичен фильм «Мир входящему», созданный режиссерами Владимиром Наумовым, Александром Аловым вместе с оператором Анатолием Кузнецовым. Этот коллектив кинематографистов придает изобразительному решению фильма очень большое значение. Изображение выражает сложный «подтекст», без которого не мыслится это произведение.

* «Когда оператор талантлив», «Искусство кино», 1959, № 8.

Начиная с показа кадров кинохроники событий последних дней Великой Отечественной войны авторы фильма удивительно органично подводят нас к героям фильма. Вот один из них —контуженный, безмолвный боец Ямщиков безучастно сидит среди разбитых манекенов магазина. Идут последние часы войны. Не только о действительных исторических событиях рассказывают авторы фильма,— они говорят с экрана и о своем, художественно-субъективном понимании событий, оценивают их часто без помощи слов, чисто изобразительными средствами. Авторская интонация в рассказе во многом передается с экрана созданием своеобразно увиденной атмосферы действия. Перед нами проходят события эпохи близкой и уже далекой, но в то же время такой дорогой нам, особенно тем, кто сам был участником этих событий, кто никогда не забудет волнующих дней конца великой войны...

Пусть многие сцены фильма кажутся нам растянутыми, пусть тревожное состояние дождливой последней ночи выражено несколько абстрагированно от настроения героев, пусть все это немного мрачновато, но в фильме нет бесстрастного кадра. Мы гибнем вместе с убитым шофером, летим в кювет грязной дороги; мы вместе с нашими героями мчимся на военном грузовике через городок, еще занятый фашистами... Мы во власти кинематографических образов, мы в мире поэтических ощущений. Все это создано средствами подлинно современного кинематографа: картина жизни шире, чем ее нарисовали Алов, Наумов и Кузнецов, но они-то и зовут нас размышлять об этой подлинной широте жизни, они верят, что зрители их поймут. На деле так оно и происходит, несмотря на призывы скептиков, класть зрителю кинематографическую жвачку «прямо в рот».

Мы — за своеобразное и неодинаковое ви́дение образов героев, против кинематографических штампов!

Рождает большие надежды первая заявка на самостоятельное творчество молодого выпускника операторского факультета ВГИКа Юрия Ильенко, дебютировавшего в «большом», уже не учебном кинематографе — в фильме режиссера Я. Сегеля «Прощайте, голуби!». Здесь нас привлекает острое и своеобразное оптимистическое ви́дение мира, любовь к человеку. И даже в лирической по настроению сцене весеннего дождя, исключительно эффектно решенной изобразительно, мы усматриваем не оторванную от темы фильма операторскую удачу. Работу Юрия Ильенко отличает простота и ясность изобразительной мысли.

Радуют нас и новые работы выпускников операторского факультета Д. Коржихина и А. Штатланда — фильм-очерк «Рассказ о китобоях», снятый в трудовых героических буднях антарктической экспедиции, небольшой документальный фильм «Город встречает утро», в котором молодые операторы А. Мукасей и Е. Мезенцев доказали возможность поэтического осмысления хроникального материала. Здесь сказалась горячая любовь к современнику, знание возможностей современного киноизобразительного творчества и разумное использование их для решения определенных образных задач.

●

Теперь творчество кинооператора в фильме определяется не тем, как красиво или профессионально грамотно сняты кадры кинокартины, как выполнены портреты героев, пейзажи, интерьеры и пр. Первоэлементом фильма, повторяю, стала или становится сцена. Теперь от оператора в его творчестве требуется ответить на главные, волнующие всех вопросы: как ты, оператор, помог актерам сыграть выразительнее и глубже, какими изобразительными средствами ты дополнил актерскую работу, какую эмоциональную атмосферу ты создал в разных сценах фильма, чтобы обогатить зрителя своим художественным ви́дением образов.

Фильм — это взволнованный, эмоциональный рассказ, это живая творческая мысль художника, рассказ многоплановый, глубокий по мыслям и честный, как сама жизнь. Это сочетание предельно конкретного изображения жизни с миром поэтических образов.

Современный советский кинематограф, освободившись от балласта отживших штампов, ищет и успешно находит все новые творческие средства, новые интонации в богатом языке киноискусства, новые возможности для повышения эмоциональности произведений. Кинематограф современности придет к шедеврам, достойным нашей замечательной эпохи.

С. ДРОБАШЕНКО

Наш друг Йорис Ивенс

Мало кому известно, что свой первый фильм Йорис Ивенс снял в 1911 году, когда ему было тринадцать лет. Копия этой шестиминутной картины, называвшейся «Пламя», сохранилась во французской Синематеке. Она была снята Ивенсом старой камерой «Патэ», взятой им у отца — страстного любителя фотографии. Сюжет ее навеян романтическими историями покорения американского Дальнего Запада, которыми увлекался мальчик. «Актерами» были члены семьи: отец, мать и пятеро детей. Вначале они сыграли семерых белых. Потом вымазали лица шоколадом и стали «индейцами». Фильм «Пламя» был показан друзьям и знакомым Ивенсов, имел у них успех, но... в течение последовавших за этим семнадцати лет Йорис не брал в руки киноаппарата.

В середине 20-х годов в артистических кружках голландской молодежи пробуждается жадный интерес к еще молодому тогда, богатому по своим возможностям искусству — кино. В Амстердаме создается любительский киноклуб «Фильм-лига». Его члены выступают против стандартной коммерческой продукции, за смелое новаторство, эксперимент, за «свободную дискуссию» на экране. В числе подписей, которыми заканчивался их программный документ (сентябрь 1927 года), стояло имя секретаря и технического советника киноклуба Йориса Ивенса.

Так началась его творческая жизнь в кино.

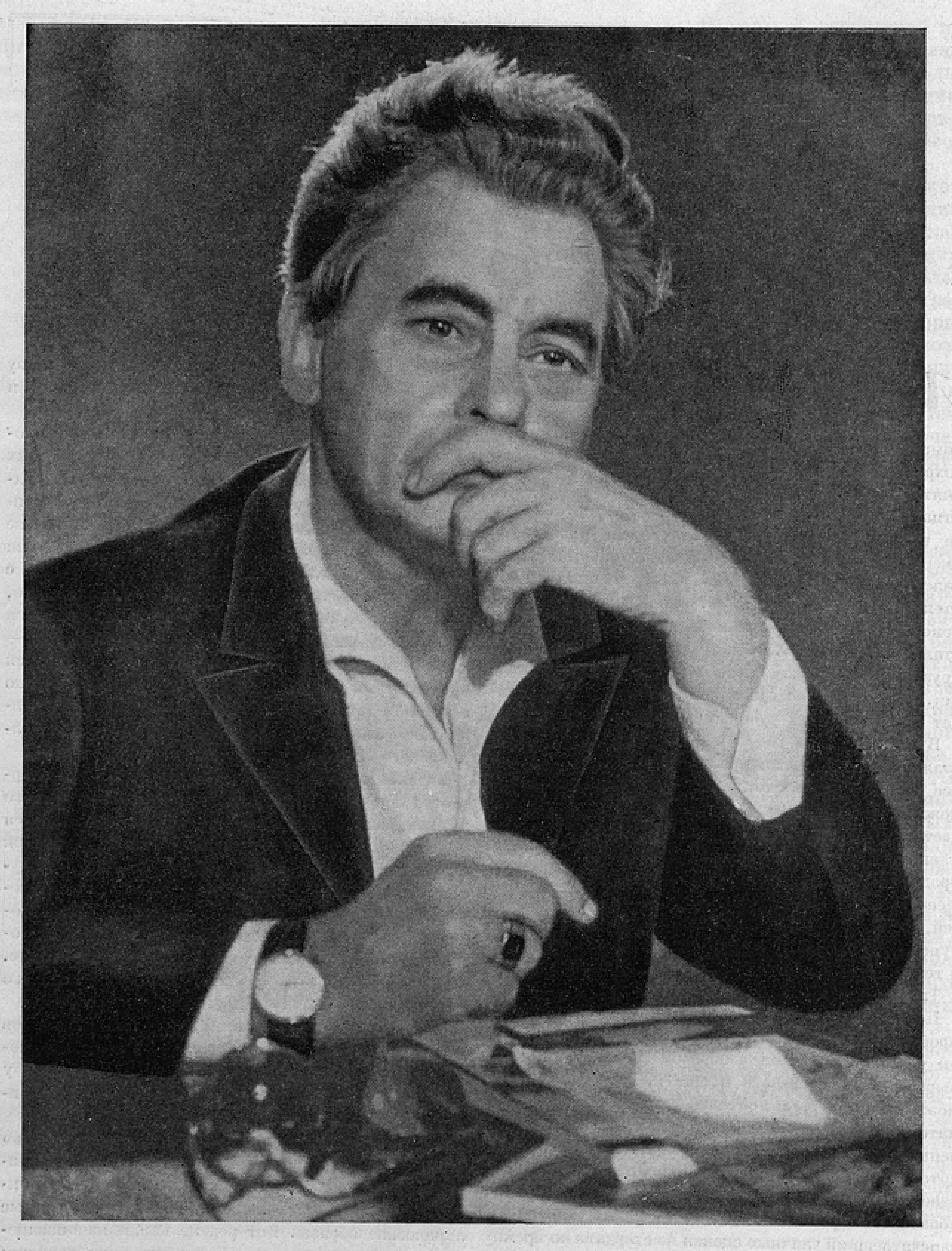
Первые фильмы Ивенса далеки от общественных проблем. Как и многие кинематографисты тех лет, он увлекается главным образом поисками новых выразительных средств и еще не раскрытых возможностей камеры и монтажа. Его интересует кинематографическая «азбука движения» — и он увлеченно снимает роттердамский мост, средняя часть которого поднимается, чтобы пропустить идущий по реке корабль. Затем встает проблема поэтической образности экрана — и появляется фильм «Дождь», запечатлевший уличные сценки Амстердама во время ливня. Ивенс настойчиво экспериментирует в духе вертовского «киноглаза», пытаясь постичь тайну эстетического воздействия необычных ракурсов и композиции кадра.

Но знаменательно, что во всех этих опытах молодого кинематографиста, несомненно отразивших влияние французского «Авангарда» и других модных в те годы течений, было очень много искренности, наблюдательности, мастерства и совсем не было эстетского любования кадром, трюкачества или оторванных от жизни абстракций. Ивенс всегда, с самых первых своих шагов в кино (если, конечно, не считать его детского фильма «Пламя»), оставался художником-реалистом, поэтом подлинной жизни — даже если он в какое-то время еще и не стремился проникнуть в ее глубины. И в этом смысле его можно с полным правом считать наследником и продолжателем издавна установившихся традиций голландского реалистического искусства.

В фильмах Ивенса уже первого периода его творчества запечатлены полнота, богатство окружающего художника материального мира. И это объясняется не только тем, что кинематограф по самой своей природе обязательно должен показывать нечто «ощутимое», конкретное. Йорис Ивенс обладает исключительным «чувством вещи» — способностью мгновенно и безошибочно улавливать самое острое, эмоционально волнующее в любом явлении и предмете. Эта черта — одна из важнейших особенностей его творческой индивидуальности.

Секрет эмоционального воздействия фильмов Ивенса кроется, однако, не только в этом. Наблюдательность, умение «видеть» мир сочетаются у него с ярким поэтическим воображением, с лирическим темпераментом художника.

Вспомним короткометражный фильм «Дождь» (1929). По своей форме это кинематографическая поэма — без слов, без единой надписи. В мягком монтажном ритме кадры складывались в проникновенные лирические образы. Вот редкие капли начинающегося ливня падают на зеркальную воду каналов;



Йорис Ивенс. Москва, 1961

вот хмурится, темнеет небо, и струйки воды стекают по стеклам трамвая, брызжут на мостовые, заставляя прохожих ускорять шаг, раскрывать над головой зонты; вот все сильней и сильней дождь, стремительней бег ручьев на опустевших улицах. Остановились автомобили, спрятались под навесами балконов и крыш птицы. Ливень, вода царствуют в городе... И вот омытый дождем, радостный и как бы глубоко вздохнувший город заново предстает перед нами в сиянии выглянувшего из-за туч солнца... Таков изобразительный ряд этой картины, ее «сюжет».

Но ее внутреннее (и главное) содержание — это поэтическое настроение художника, его любовь к тому, о чем он повествует с экрана, его одаренность, заставляющая нас видеть мир его глазами, воспринимать жизнь так же, как воспринимает ее он сам...

Уже одно это было новаторским открытием для документального кино, с первого же фильма накладывало на творчество Ивенса печать оригинальности и выдающегося таланта.

●

Трудно сказать, как сложился бы дальнейший творческий путь Ивенса, если бы в его жизни именно в это время не произошли события, заставившие его во многом пересмотреть свое мировоззрение и художнические взгляды.

Прежде всего наряду с авангардистскими течениями и фильмами таких режиссеров, как Флаэрти и Кавальканти, большое влияние на формирование творчества Ивенса в конце 20-х годов оказали революционные советские фильмы, в особенности «Броненосец «Потемкин» и «Мать». Тогда же в Голландии побывал кинорежиссер В. Пудовкин. Он познакомился с Ивенсом, посмотрел его картины. И вслед за этим в адрес Ивенса последовало приглашение приехать в Москву...

Ивенс приехал в СССР весной 1930 года. Он привез свои фильмы «Мост» и «Дождь». Кроме Москвы Ивенс побывал в Киеве, Ленинграде, Одессе, Ростове-на-Дону, Баку, Тбилиси. Он встречался с Эйзенштейном, Пудовкиным, Дзигой Вертовым, Эрмлером, Довженко, Козинцевым и многими другими деятелями кино. Но главное, он показывал свои фильмы — показывал их не только в узкопрофессиональной кинематографической среде, но и строительным рабочим, токарям, кузнецам, шахтерам. И именно они сказали ему особенно много хороших... и много горьких слов.

— Все это очень интересно,— говорили ему рабочие.— Вы замечательно показали движение механизмов подъемного моста и дождь в Амстердаме. Но где же люди?..

Эти слова заставили Ивенса глубоко задуматься. Именно на этих просмотрах, вспоминает режиссер, он понял многое из того, что потом сыграло важную роль в его творчестве. «Я понял, что фильм — это не только вещь, которую вы делаете для себя, но и диалог экрана с народом, со зрителем...»

Первые ростки нового отношения Ивенса к жизни, к ее художественному выражению на экране проявились вскоре после того, как он вернулся из поездки по СССР на родину. В это время он снимает документальные картины о заводах «Филипс-радио», об осушении залива Зюдерзее, о новом строительстве в Голландии. Режиссер работает уже не один. В этот период складывается группа его постоянных творческих сотрудников: оператор Джон Ферно, монтажер Елена ван Донген, композитор Ганс Эйслер.

Фильмы «Мы строим» (1930), «Зюдерзее» (1930), «Филипс-радио» (1931) и смонтированный несколько позже на материале «Зюдерзее» киноочерк «Новая земля» свидетельствуют о назревающем переломе в творчестве Ивенса. Его «герои» уже не капли дождя и не механизм подъемного моста. Художник пристально вглядывается в окружающую его действительность, задумывается над судьбой человека. Он отходит от импрессионистического изображения доброго, исполненного гармонии мира природы и металлических конструкций. Мир природы—ветер, деревья, земля и в особенности вода, реки—никогда не потеряет для Ивенса значительности, красоты и какой-то особой притягательной силы. Он родился на берегах Рейна, провел юношеские годы в городе-порте Амстердаме, и любовь к воде вошла в его плоть и кровь с детства. Трудно назвать его фильм, где бы тема земли и воды как подлинной величайшей ценности мира не проходила бы красной нитью через все произведение. Но теперь Ивенс не только лирически воспевает природу: он стремится показать место человека в ней, раскрыть ее связи с созидательной деятельностью общества.

В фильмах Ивенса этого периода на первый план выходят изображение человеческого труда, стремление поставить социальные проблемы. Таковы классические кадры стеклодувов в «Филипс-радио»; таковы сцены уничтожения накопленных людьми богатств во время обрушившегося на капиталистические страны кризиса в «Новой земле».

У Ивенса не было «периода ученичества». Мастерство выросло и окрепло где-то в глубине его души и заявило о себе сразу — уверенно и сильно. Возможно, это объясняется тем, что он начал свою профессиональную работу в кино уже много повидавшим, сформировавшимся тридцатилетним человеком.

Но в те годы—и это вполне закономерно—вместе с рождением новой проблематики его картин совершенствуется и его художественный метод. В его таланте открываются новые грани; выразительные

средства обогащаются новыми интереснейшими находками.

Вот эпизод закрытия перемычки плотины, протянувшейся через залив («Новая земля»). Несколько десятилетий спустя эта сцена повторится в сотнях вариантов картин самых разных авторов. С тех пор неизмеримо вырастет строительная техника, поднимется производительность работ. Неузнаваемой станет и съемочная техника самого кинематографа. Но снятый Ивенсом в заливе Зюдерзее эпизод останется непревзойденным шедевром мирового кино, хоть в нем и показана работа всего двух далеко не совершенных кранов и лишь мельком— два-три человека.

В этой сцене, поражающей удивительной подвижностью камеры и ритмом монтажа, точно и четко, с почти симфонической стройностью Ивенс разрабатывает три причудливо переплетающиеся, как бы «наплывающие» друг на друга темы. Первая из них — это бурная, пенистая сила мчащегося потока воды, в который ковши экскаваторов поочередно сбрасывают землю; вторая — работа землечерпалок, напоминающих гигантские человеческие руки; и, наконец, третья — воля, упорство людей, управляющих этой борьбой человеческого разума со стихией. В конце эпизода, когда перемычка плотины наконец закрыта, как символ победы человека над природой, как образ его торжества на экране появляется и долго удерживается крупный план неподвижно повисшего в воздухе ковша. Окончена битва; это — ковш-победитель. И будто капли пота с лица уставшего после трудной работы человека, по стенкам ковша медленно сползают и падают вниз мокрые комья земли...

Период формирования нового мировоззрения и поисков новых форм в творчестве Ивенса органично завершается в начале 30-х годов созданием фильмов «Песнь о героях» (1932) и «Боринаж» (1933).

«Песнь о героях» снята Ивенсом вместе с советскими кинематографистами — сценаристом И. Склютом и оператором А. Шеленковым. В ней рассказывается о строительстве Магнитогорска, о необычных жизненных судьбах людей, об их вдохновенном труде. Название картины оправдывается образным поэтическим строем всей вещи.

Тема труда здесь впервые решается Ивенсом как главное содержание экранного повествования. Его герой — человек, занятый большой, трудной работой, находящий в ней свое призвание, свое настоящее место в жизни. Фильм заканчивается поэтическим образом штурмовой ночи, перерастающим в символ всего строительства, в гимн коллективному труду.

По художественной форме эта картина очень близка снятому на два года раньше фильму «Симфония Донбасса» Д. Вертова. Вертов и Ивенс идут в этих работах к одной цели, умело и талантливо используют такие яркие средства документального кино, как синхронная запись звука и человеческой речи, поэтические монтажные композиции, оригинальные ракурсы съемки. Обе эти картины для тех лет были наиболее значительными явлениями мирового кинодокументализма в области изображения человеческого труда.

Пройдут годы. Кинопублицистика обогатится многими новыми художественными открытиями, создаст десятки замечательных произведений. Но вместе с тем она многое и утеряет из того, что было найдено ее новаторами на рубеже немого и звукового кино. К числу таких досадных утрат как раз и относится та образная поэтическая форма кинопроизведения, то умение создавать динамичные монтажные построения, прославляющие человеческий труд, великим мастером которых был в свое время Вертов, а позже Ивенс.

В поисках собственной художественной темы, в овладении социальной проблематикой жизни фильм «Боринаж» для Ивенса — еще более значительное достижение, чем «Песнь о героях». «Боринажем» заканчивается период его раздумий и поисков начала 30-х годов и начинается генеральная линия последующей работы режиссера: защита интересов рабочего класса, борьба за освобождение народов. Именно с этого фильма он становится не только новатором художественной формы, но и художником Революции, борцом за справедливое переустройство жизни. «Передумывая все, я понимаю, что в моем творчестве должен был быть какой-то поворотный пункт,— говорил Ивенс.— И я думаю, что он был тогда, когда я сделал свой фильм «Боринаж» *.

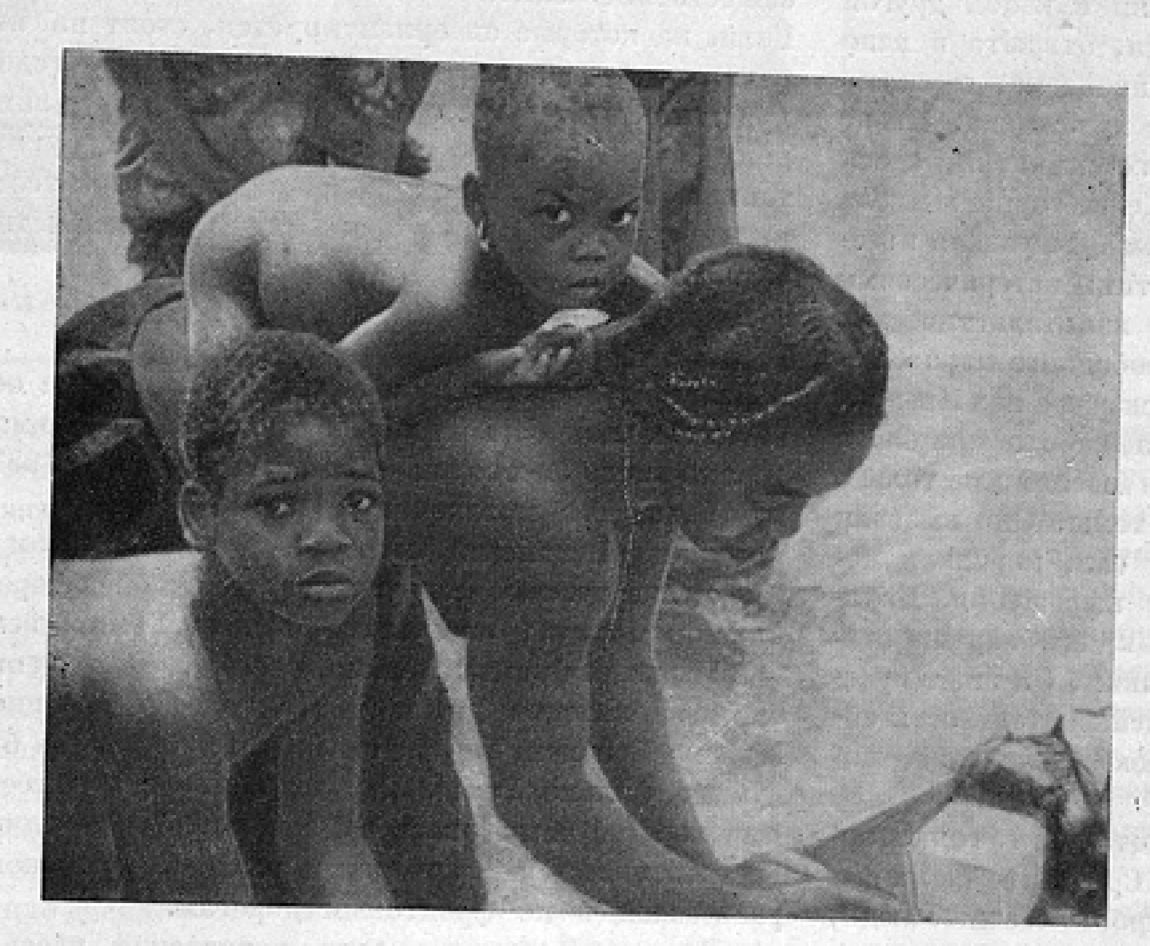
Ивенс работал над этой картиной в содружестве с бельгийским кинематографистом Анри Сторком. В ней рассказывалось об одной из крупнейших забастовок горняков угольного района Бельгии. За Ивенсом и Сторком следила полиция. Им каждый раз приходилось ночевать на новом месте, чтобы сбить со следа сыщиков и спасти отснятый материал. «Я был очень тесно связан с рабочими,— вспоминает Ивенс.—Мой голос был их голосом, их победа— моей победой. Тогда не было никакой разницы, был ли я оператором или шахтером. Я работал на благо всех... Я думаю, что это было время, когда я получил новый творческий импульс, и всегда потом я старался быть в моей работе вместе с народом» *.

Зрители «Боринажа» видели на экране низкое, как бы нависшее над головами людей небо, изможденные лица детей, поникшие фигуры женщин,

* Из записи выступления Й. Ивенса для Московского телевидения. Июль, 1961.

Йорис Ивенс на съемках фильма «Италия—не бедная страна», 1960

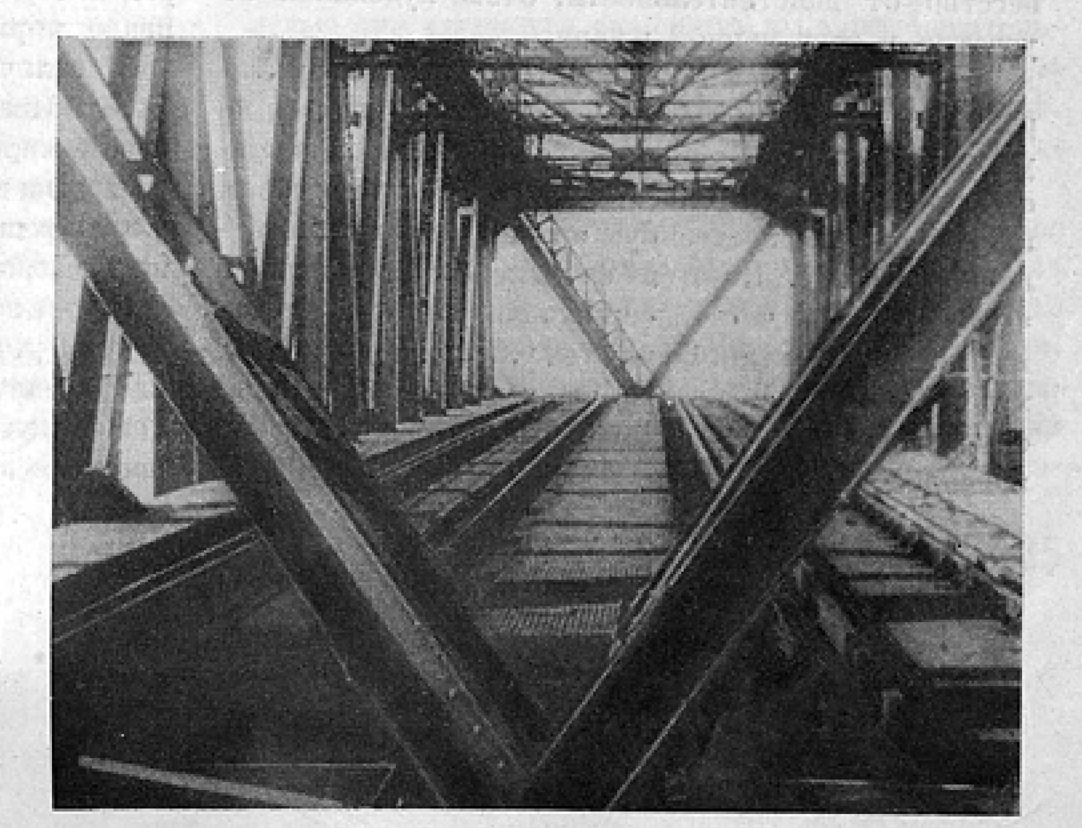




«Песня великих рек», 1954



«Мост», 1928



«Дождь», 1929

бродящих на фоне молчаливо застывших шахт в поисках хотя бы куска угля для домашнего очага. Они видели, как полиция выбрасывала семьи бастующих на улицу, лишала детей крова, забивала двери убогих лачуг бедняков... Силой своего таланта художник пробуждал в нас глубокое сочувствие к этой трагедии рабочих, заставлял вместе с киноаппаратом входить в их жилища, спать на разостланном в подъезде матраце, участвовать в демонстрациях протеста...

В фильме «Боринаж», как ни в какой другой предшествующей картине Ивенса, открыто и ясно ставится острая политическая проблема, страстно звучит публицистический голос художника. Ивенс не скрывает своих политических симпатий, своей убежденности в том, что бельгийские горняки имели право на выступление. И недаром буржуазная пресса встретила появление этой картины истерическими проклятиями, а цензура всех капиталистических стран запретила ее. Хозяева «свободного мира» испугались той правды, которую сказал о них Ивенс...

Тесная связь с жизнью народа, работа «на благо всех» обогатили Ивенса новыми мыслями не только в плане решения социальной темы. Они вызвали и новый подъем его творческих сил, породили новые способы художественного выражения. Начиная с фильма «Боринаж» язык его картин становился более лаконичным, емким. Он ищет простые, взятые из повседневной действительности образы, старается вести свой рассказ доходчиво, понятно.

Одновременно с Ивенсом работали в те годы многие западные документалисты. Среди них были выдающиеся мастера кино, были просто честные люди, умевшие хорошо различать, что скрывалось под благопристойной маской буржуазной «цивилизации».

Но одни из них, как, например, Флаэрти, не хотели глубоко вникать в контрасты буржуазного мира, стремились уйти от них в экзотические страны и там искать чистых сердцем, наивных и добрых людей, далеких от какой бы то ни было политики. Это было бегство от действительности, отказ художника от участия в современной жизни.

Другие, как Джон Грирсон, Пол Рота, Пэйр Лоренц, Гарри Уотт, их последователи и ученики, не уклонялись в своем творчестве от актуальных вопросов современности. Они старались вмешаться своим искусством в общественную жизнь, как-то воздействовать на нее. Но и их фильмы были по большей части лишены четкой социальной направленности и осмысленной цели. В силу тех или иных причин эти художники очень часто вынуждены были приспосабливаться к взглядам и вкусам тех, кто финансировал их работу.

Наконец, третьи, подобно Вальтеру Руттману, губили свой талант, увлекаясь монтажными и операторскими трюками, абстрактным «формотворчеством» и, в конце концов, также либо совершенно отступали от актуальной действительности, либо создавали ее искаженный, лишенный правдивых черт облик.

Творческий путь Йориса Ивенса среди всех этих мастеров наиболее четок, гуманистичен и революционен. Ивенс идет по главному направлению общественно-политической жизни своей эпохи. Вехи, на которые он ориентируется, стоят на передних рубежах схватки. Начиная с 30-х годов художник отдает все свои силы, весь свой талант делу борьбы рабочего класса, делу защиты угнетенных. Он становится страстным и последовательным борцом за мир, за свободу и достоинство человека.

●

Дальнейшее развитие и новые аспекты тема освободительной борьбы народов получает в фильмах Ивенса конца 30-х годов «Испанская земля» (1937) и «Четыреста миллионов» (1939).

Фильм «Испанская земля» был снят Ивенсом в тесном творческом содружестве с кинооператором Джоном Ферно и писателем Эрнестом Хемингуэем.

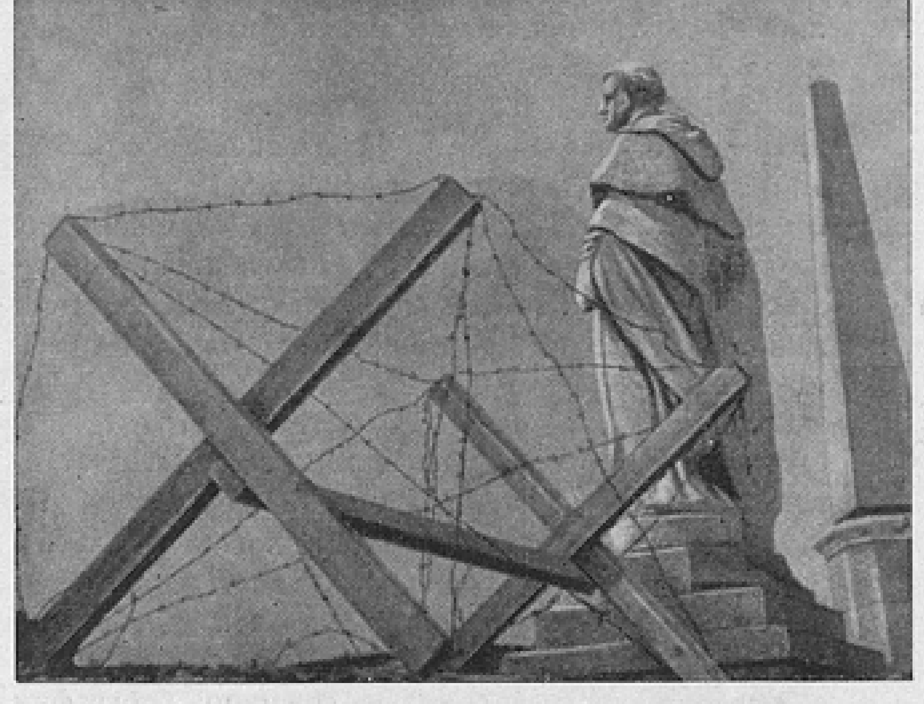
В те дни на фронтах Испании писал свой знаменитый «Испанский дневник» советский публицист Михаил Кольцов. Там же снимали материал для будущего фильма Роман Кармен и Борис Макасеев. Они изредка встречались с Ивенсом, обменивались впечатлениями и творческими планами — и снова разъезжались по фронтовым дорогам.

«Испанская земля» — это лирический рассказ о простых людях Испании, о выжженных солнцем полях, которые орошают крестьяне, чтобы собрать урожай для обороны Мадрида, о борьбе испанских патриотов с фашизмом. Через все повествование проходят темы фронта и тыла. Такое построение помогает авторам оттенить их главную мысль: солдаты Народной армии защищают землю, на которой они родились, отстаивают свои дома, свою работу, свое право мирно трудиться.

В отличие от фильма «Испания» режиссера Э. Шуб Ивенс не создает широких полотен битвы, не показывает больших сражений. «Испанская земля» построена им предельно сжато. Большие темы войны и мира решаются в лаконичных сценах, типизирующих масштабные события.

Скупо, всего лишь в нескольких кадрах проходит, например, на экране история юноши Хулиана—бойца Народной армии, приезжающего на время короткого отпуска в родную деревню и там обучающего крестьянских парней военному делу. Но в ней —





«Испанская земля», 1937

типическое содержание жизни тех дней, образ испанского народа. В небольшом эпизоде сражения республиканского патруля с врагом за важный опорный пункт — мост между Валенсией и Мадридом — перед зрителем встает образ борющейся Народной армии.

В раннем периоде своего творчества Ивенс не придавал большого значения словесному авторскому комментарию публицистического фильма. Даже в «Боринаже» голос бельгийского горняка, комментирующего изображение, был невыразителен, монотонен. Назначение комментария в этом фильме не шло дальше пояснения к кадрам. Те же иллюстративные функции выполняли надписи в «Песне о героях». Они были крайне бедны по языку и чисто информационны. «Закипела ударная работа» или: «Пошел чугун» — читали зрители. А первые фильмы Ивенса «Мост» и «Дождь» вообще шли без титров.

«Испанская земля» явилась новым шагом вперед в разработке выразительных средств образной публицистики. Это была первая картина Ивенса, где словесному авторскому комментарию отводилась серьезная роль. Она отнюдь не ограничивалась пояснением изображения. Хемингуэй вместе с Ивенсом долго и тщательно работал над дикторским текстом, а затем сам прочитал его. Его язык образен, лаконичен. Фразы, которые он произносит, нередко вступают в сложные контрапунктические отношения с кадрами, вскрывают подтекст сцен, углубляют их смысл. Голос писателя звучит обыденно, просто; он лишен какой бы то ни было патетики и ложного пафоса. Все это обогащало творческую палитру Ивенса, развивало уже выработанные им художественные приемы.

Закончив монтаж фильма «Четыреста миллионов» — о войне в Китае,— Ивенс уезжает в США. В годы второй мировой войны режиссер монтирует из материалов кинохроники фильм «Наш русский фронт», озвученный музыкой Д. Шостаковича, и снимает антифашистскую картину «Тревога». Она рассказывает о боевых действиях канадских конвойных судов, охраняющих идущие в Европу транспорты от нападения немецких подводных лодок.

В 1944 году Ивенс едет в Австралию. По договоренности с голландской администрацией он должен был снять документальный фильм, показывающий освобождение голландской Ост-Индии от оккупировавших ее в годы войны японских войск.

Ивенс начинает работать над сценарием, готовится приступить к съемкам.

Однако в августе 1945 года колесо истории повернулось: индонезийцы сами освободились от японских оккупантов, а заодно и от голландских колонизаторов.

Голландские колониальные власти решают подавить освободительное движение в Индонезии. С этой целью они пытаются снарядить в Сиднее карательную военную экспедицию. М

Ивенс разрывает подписанный им ранее контракт. Он не хочет быть участником этой полицейской акции, он — на стороне народа.

Однако документалист не бросает своего испытанного оружия — съемочного аппарата. Намереваясь предать широкой общественной гласности события тех дней, он снимает все, что происходит в Сиднее.

Тем временем действия голландских властей вызывают резкое возмущение находящихся в Австралии индонезийских моряков. Их поддерживают австра-

лийские докеры, китайские моряки, малайцы. В Сиднее вспыхивают забастовки.

В конце концов голландцам все же удается снарядить один корабль — на этот раз с индийской командой. Но и он, едва выйдя в открытое море, возвращается обратно. Индийские моряки сходят на берег, идут в порт. И здесь происходит невиданная по размаху интернациональная демонстрация моряков, выразивших свою солидарность с Индонезийской Республикой.

Таковы были подлинные факты жизни, которые и составили содержание страстного политического кинодокумента, созданного в те напряженные дни Ивенсом,— фильма «Говорит Индонезия» (1945).

По отдельным моментам развития темы и характеру публицистической образности эта картина является прямым продолжением «Боринажа». Вместе с тем она открывает новую страницу биографии Ивенса, посвященную отображению остросоциальной борьбы против колониализма.

Значение фильма «Говорит Индонезия» далеко не исчерпывается его непосредственным воздействием на зрителей. Помимо этого, и сам фильм и в еще большей степени те методы, которыми он создавался, оказали колоссальное влияние на становление реалистического документального кино Австралии. «Ивенс был с нами всего два года. Он снял только одну документальную картину. Но его влияние на кинематографическое производство Австралии ощущается до настоящего времени»*,— писали в 1960 году кинооператор Марион Мишель и журналистка Катрин Дункан, работавшие вместе с Ивенсом над фильмом об освобождении Индонезии.

В послевоенный период Ивенс больше чем когда-либо верен избранному им пути художника революционного фильма. Он создает ряд публицистических картин, рассказывающих о жизни молодых социалистических стран — Болгарии, Польши, Чехословакии, ГДР, Китая. В 1952 году он сотрудничает с И. Пырьевым и немецким режиссером А. Торндайком в фильме «Мы за мир!» — о Берлинском фестивале молодежи. Первостепенное место в его творчестве занимает тема борьбы за мир, за международную солидарность трудящихся. Этой проблематике посвящено, в частности, наиболее яркое произведение Ивенса середины пятидесятых годов — эпическая кинопоэма «Песня великих рек» (1954). Тема освободительной борьбы народов против колониализма новаторски разрабатывается им в фильмах 1960—1961 годов о Республике Мали («Завтрашний день деревни Нангила»), о революционной Кубе («Вооруженный народ», «Путевой дневник»). К этой группе картин примыкает и одна из последних его работ — фильм «Италия — не бедная страна» (1960), повествующий в оригинальной публицистической форме о природных богатствах Италии и по своей внутренней теме направленный против засилья американских монополий.

Фильм «Песня великих рек» снимали кинооператоры тридцати стран. В этом эпическом кинопроизведении, охватывающем жизнь миллионов людей, публицистическое мастерство Ивенса достигает необычайной силы. «Никакой другой документальный фильм не производит такого впечатления!» — сказал после просмотра этой картины известный итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис. Ее можно было бы сравнить с фреской, выполненной средствами кинодокументализма. Ивенс сопоставляет на экране самые различные явления жизни, философски осмысливает и поэтически обобщает их, создает неожиданные параллели, смелые поэтические образы. Его режиссерское мастерство потрясает многообразием приемов, реалистичностью и темпераментом. «Песня великих рек» — это лиричный и обличающий рассказ о жизни людей на берегах Нила и Миссисипи, Волги и Янцзы, Ганга и Амазонки. Это повесть о чаяниях и мечтах людей, их труде и борьбе— то спокойная, текущая, как воды широкой степной реки, то бурная, мятущаяся, как пенистый горный поток...

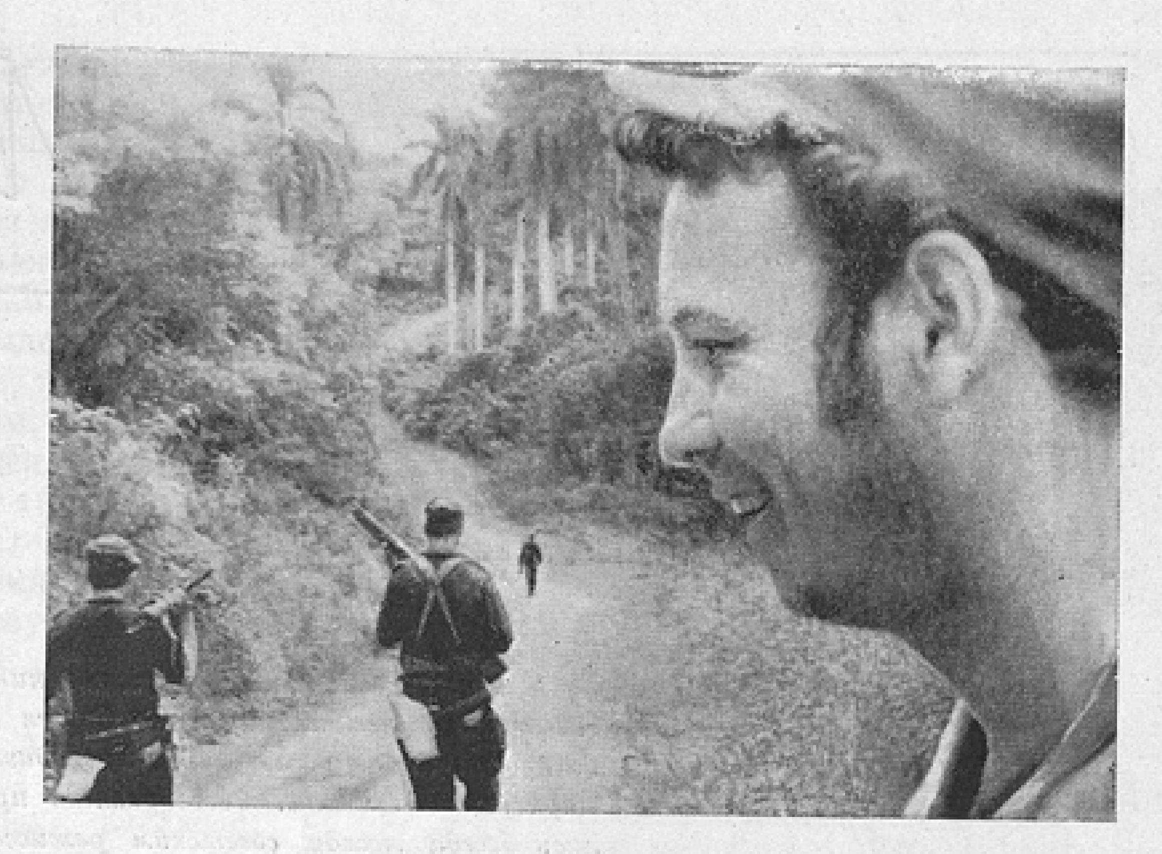
Ивенс поднимает в этой картине одну из главных проблем нашей эпохи: что нужно сделать для того, чтобы труд на земле стал свободным, а плоды его распределялись бы справедливо?.. Для этого необходимо объединить усилия всех трудящихся в борьбе против эксплуатации, добиться теснейшей связи, нерушимой солидарности людей труда — отвечает художник.

* Cinema Universitario Salamanca, 11, 1960, стр. 28.

«Сена встречает Париж», 1957



В фильме рассказывается о подготовке и проведении Всемирного конгресса профсоюзов, состоявшегося в Вене в 1953 году, показываются события, которые последовали за этим.



«Вооруженный народ», 1960

Изображение конгресса в картине — это образно решенная еще одна, седьмая великая река, еще одна мощная симфоническая тема.

Ивенс любит воду и землю и труд простого человека на ней. Но не менее страстно, всеми силами души он ненавидит всяческую несправедливость и угнетение. И именно в «Песне великих рек» эта сторона его творчества также достигает своего высшего выражения. Монтируя десятки эмоциональных кадров, режиссер создает яркий политический памфлет, направленный против каннибалов XX века, заставляющий сердце зрителя содрогнуться от ужаса и боли...

В 1957 году Ивенс снял киноочерк «Сена встречает Париж», получивший первую премию на Международном кинофестивале в Канне.

Работа над ним не была отступлением художника от завоеванных ранее революционных позиций в область «абстрактного лиризма», как хотели бы представить ее некоторые буржуазные критики. Фильм «Сена встречает Париж» явился, по определению самого Ивенса, «выражением лирического реализма», попыткой показать то, что видит река на своих берегах, вступая «в брак с Парижем». А «видит» она радость и нужду, отчаяние и безработицу, старость и любовь... Она видит жизнь.

Этот лирический документальный фильм, тонкий и вдохновенный, мягкий и бесконечно обаятельный, как бы замыкал определенный жизненный период поисков Ивенса в области поэтической формы документального кинематографа. Он был данью его уважения к простым людям Франции, подарком Парижу. В нем воплотилось в реальные картины то, что уже давно виделось его внутреннему взгляду художника и человека...

●

Фильмы Ивенса оказали громадное влияние на формирование прогрессивных тенденций в английском, американском, французском, итальянском кинематографе. Выше уже упоминалось о том, что его работа в Сиднее дала мощный толчок развитию австралийского документального кино.

Но в еще большей степени, быть может, чем фильмы, важны сила его примера, обаяние его личности, его талант. Ивенс — большой, мудрый, кристально честный и мужественный человек. Его жизнь — это выдающийся пример преданного и самоотверженного служения идее революционного искусства; его творчество — образец действий подлинно принципиального художника наших дней.

Ивенс воспитал сотни молодых документалистов. Его лекторская деятельность и практические уроки в огромной степени способствовали становлению документальной кинематографии Польши и ГДР, Республики Мали и Китая.

И особенно важна, интересна и радостна последняя работа Ивенса на революционной Кубе. Вот уже больше года, как он, отложив личные творческие планы, постоянно живет там, отдавая весь свой опыт, все силы своего таланта воспитанию режиссеров и операторов кубинского кино. «Я видел, я пережил важный период их революции,— говорит художник.— Я не мог оставаться просто бесстрастным кинонаблюдателем... Кино и революция неотделимы. Это особенно относится к документальному кино...»

В одном из своих выступлений Ивенс назвал документальный фильм «совестью киноискусства».

Зная этого замечательного художника-революционера, восхищаясь его правдивыми и вдохновенными фильмами, мы, в свою очередь, можем с полным основанием сказать:

Ивенс — это совесть документального кино!



Дискуссия в Вильпрэ

Мы уже сообщали («Искусство кино», 1962, № 4) о выступлениях советских кинематографистов Сергея Юткевича и Григория Чухрая на дискуссии по вопросам кино, проходившей в Париже во время Недели марксистской мысли. Своеобразным продолжением этой дискуссии явилась беседа между советским режиссером Григорием Чухраем и французским режиссером Клодом Шабролем, организованная журналом «Клартэ» (орган Союза студентов-коммунистов Франции).

Клод Шаброль — интересный, ищущий, честный художник. Однако многие идейные и эстетические основы его искусства неприемлемы для нас. Об этом уже писал режиссер Станислав Ростоцкий в своем открытом письме Шабролю («Искусство кино», 1961, № 8). Об этом же свидетельствует и беседа Чухрая с Шабролем, отчет о которой мы перепечатываем с незначительными сокращениями из журнала «Клартэ».

Редакция журнала «Клартэ» организовала встречу Григория Чухрая, автора «Сорок первого», «Баллады о солдате» и «Чистого неба», с Клодом Шабролем, автором «Красавчика Сержа», «Кузенов» и «Милых женщин». С одной стороны — представитель того, что иногда называют советской «новой волной», который прожил после окончания войны нелегкие, но, по его собственному признанию, увлекательные годы. С другой — один из основателей французской «новой волны», который признает, что его все больше и больше привлекает социализм, хотя ему, как он сам говорит, приходится «возвращаться издалека». (Шаброль воспитывался и провел детство и ранние годы юности в иезуитском монастыре. — *Примечание редакции «Искусство кино».*)

Встреча проходила неподалеку от Парижа в маленьком городке Вильпрэ, в окрестностях которого Шаброль снимает свой новый фильм «Офелия».

Беседа началась в маленьком ресторанчике, куда заходят перекусить все члены съемочной группы. Гость и хозяева как бы присматривались друг к другу, как бы примерялись, прежде чем начать дискуссию. Говорили о технической стороне съемок, об их продолжительности, финансировании, о проблеме актеров. И о цензуре тоже.

Шаброль—Чухраю. Бывают ли в СССР случаи, когда отдельные части сценария отвергаются?

Чухрай. Режиссера могут попросить внести изменения в сценарий, но он вправе отказаться это сделать; во всяком случае, последнее слово за ним. Так было с фильмом «Сорок первый». Я снимал фильм так, как считал нужным. Все это, разумеется, относится к периоду после XX съезда партии...

Шаброль задает «пристрелочные» вопросы. Вот он бросает, как он выражается, «большой камень в огород Чухрая» — вопрос о формализме.

Шаброль. С точки зрения формы советские фильмы — самые изощренные из всех,

которые я когда-либо видел. Вот, например, в «Сорок первом» есть поразительно красивые кадры, единственный смысл и оправдание которых состоят именно в их красоте. Я сам сделал так целый фильм «На двойной поворот ключа». Истинное наслаждение с точки зрения формы. Когда фильм был закончен, я понял, что все в нем было ни к чему, все было лишь ради формы...

Ч у х р а й. Я согласен с тем, что сказано о «Сорок первом». Но мне кажется, в советском кино существует определенная традиция пластического богатства, кинематографической выразительности. Это очень ценно, и к этому надо относиться бережно. А безудержная погоня за красотой губительна... Она приводит к своего рода рекордам: самая длинная панорама, самое сложное движение камеры и т. п.

Ш а б р о л ь. Я совершенно согласен: мастерство ради самого мастерства — погибель для искусства.

...Обстановка, окружающая собеседников, меняется. Мы идем по дороге вдоль каменного забора, окружающего большое поместье... Подходим к высокому крыльцу старинного особняка. Одетые в смокинги и вечерние туалеты актеры и статисты сидят в ожидании съемки.

В одной из отдаленных комнат за столом собрались все участники беседы: здесь и Чухрай со своей переводчицей, и Шаброль, и представители «Клартэ».

Теперь разговор пойдет между двумя лагерями.

Начнем с Шаброля.

Ш а б р о л ь. Я очень хотел бы задать Чухраю один вопрос: какие фильмы стал бы он снимать, если бы жил в капиталистической стране? Что он хотел бы показать?

Ч у х р а й. Право, не знаю, что ответить. Я плохо знаком с жизнью Франции, так как был здесь всего три раза и всегда мимолетно. Я — частица своей страны, и если бы мне пришлось снимать фильм во Франции, то единственное, что могло бы быть интересным, — это показать, как проявляет себя частица России во Франции и что она говорит о Франции.

Я не думаю, что между нами существуют глубокие противоречия по вопросам искусства. Но мы живем в различных социальных условиях. Поэтому политические и эстетические задачи кинематографистов,



Мы воспроизводим обложку журнала «Клартэ» (№ 40), где помещена беседа Григория Чухрая с Клодом Шабролем. Рисунок на обложке принадлежит Пикассо.

Редакция «Клартэ» сопровождает этот рисунок следующей заметкой:

«Нас спрашивали уже давно: «А как же Пикассо?» Наши читатели ждали, когда же художник, который для большинства студентов символизирует современную живопись, даст иллюстрации для журнала.

Мы стали ждать подходящего случая. Неделя марксистской мысли послужила таким поводом. В честь этого события он нарисовал обложку, снабдив рисунок таким объяснением: «Самые красивые цветы берут свои корни в книгах».

Мы хотим еще раз поблагодарить Пикассо за наслаждение, которое он нам доставляет, за обложку, которую он сделал, за юношеский пыл, который он сохранил.

Те, кому выпало счастье видеть художника после его юбилея, знают, что никто так не устремлен к молодежи, как он, ничья улыбка не светится таким умом, как его, ничье искусство не наполнено гуманизмом так, как его».

принадлежащих к французской «новой волне», отличаются от задач, стоящих перед молодыми советскими кинематографистами...

Но, откровенно говоря, я еще не знаю, каким будет мой следующий фильм и при социалистическом строе. Я сейчас ищу тему, которая была бы существенно важна и для меня и для моего зрителя. Так как же, по-Вашему, я мог бы показывать жизнь, которую совсем не знаю?

Представитель «Клартэ». А Вы, Шаброль? Какой фильм сняли бы Вы, работая в социалистической стране?

Шаброль. Что касается меня, то будь я в СССР, я бы увлекся одним фильмом: о шахматистах.

Чухрай. А разве нельзя с тем же успехом сделать это во Франции? Мне кажется, что вовсе не нужен особый социальный порядок, чтобы снимать такой фильм...

Шаброль. Нет, нужен. В той мере, в какой шахматы являются в СССР национальным проявлением, почти политикой, они представляют, по-моему, интересную попытку развития разума людей, раскрытия его возможностей. Ведь вся советская дипломатия становится более понятной при сопоставлении ее с игрой в шахматы...

Представитель «Клартэ». Не кажется ли Вам, что это несколько... туристский взгляд, который скользит по поверхности советской действительности?

Шаброль. Нет! Было бы более странно, если бы я стал снимать фильм о колхозах...

Представитель «Клартэ». Как показала наша предварительная беседа, в центре дискуссии следовало бы, видимо, поставить одну проблему: вопрос о героизме. Советское кино в целом — это кино героического склада, которое показывает определенные примеры, образцы. А Вы, Шаброль? Вы, конечно, скорее сторонник критического кино?

Шаброль. Когда начинаешь говорить, что ты последователь Брехта, это всегда выглядит глуповато. Но в данном случае это так. Я отрицаю героизм. Героическое интересует меня с точки зрения его «механизма». Я не столько хочу разобрать его на части, сколько разобраться в нем.

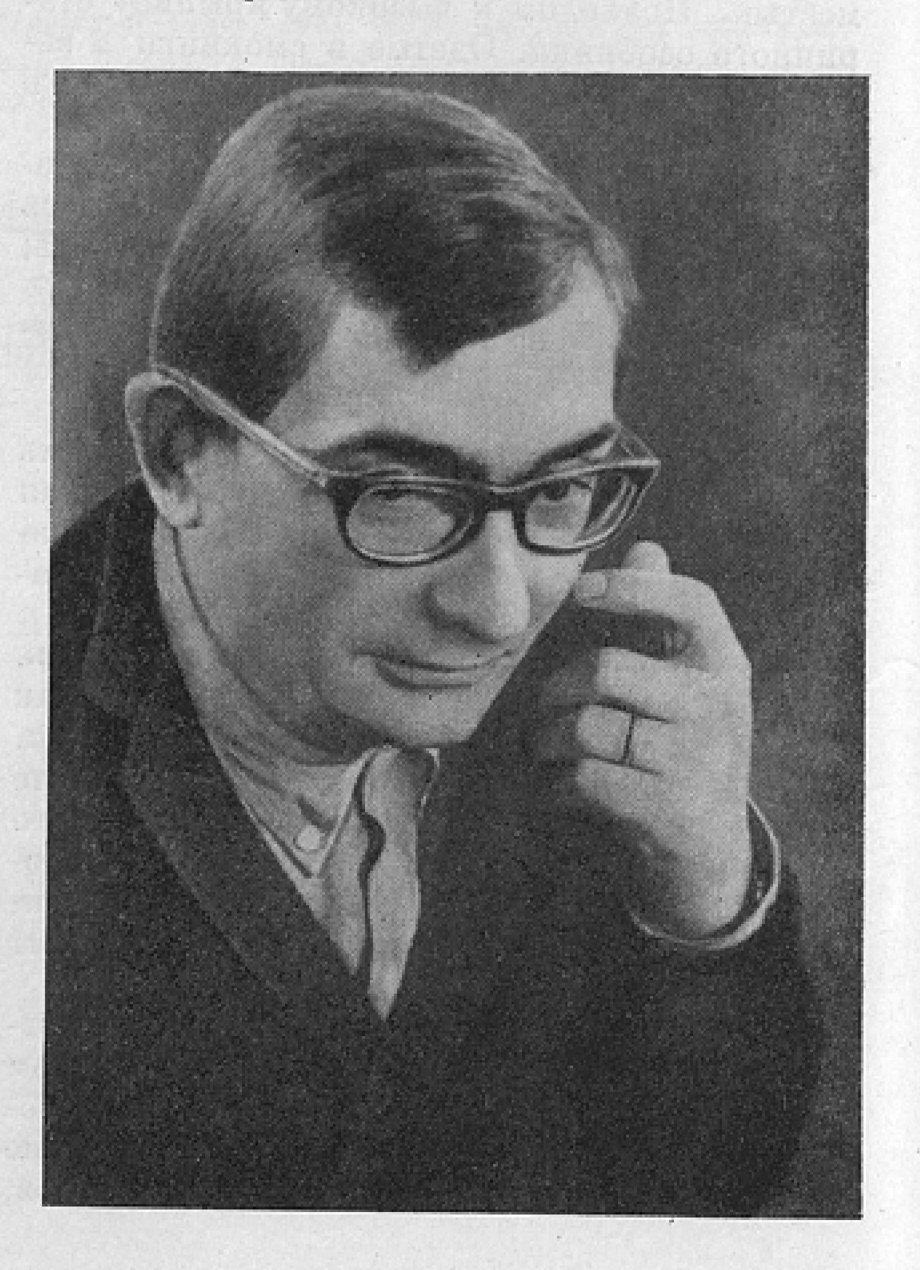
Чухрай. И для меня героизм важен с точки зрения его природы: психологической и социальной. Для меня герой — не тот, кто не знает страха. Для меня герой — это человек, который во имя идеи преодолевает свой страх и свою физическую слабость.

Шаброль. Могут ли, по-Вашему, существовать герои, защищающие неправое дело? И можно ли их показывать?

Чухрай. Давайте договоримся о главном. «Показывать» — это термин деликатный. Показывать можно все, но показывать можно по-разному. Я сейчас поясню свою мысль: в зависимости от намерений художников изменяется их ви́дение одной и той же темы. Вот, например, мадонна. Для одних художников — это символ гармонии, для других — символ чистоты, для Рафаэля — это символ милосердия.

Но вернемся к герою. Каждая эпоха, каждое общество порождает героев, даже те, которые отрицают героизм. Самое важное — это выяснить, как Вы понимаете свою эпоху. В моей стране, например, герои — те, у кого

Шаброль: «Может быть, как раз так и надо: мне — расчищать и разрушать, для того чтобы Вы могли строить».



трезвый, ясный взгляд, те, кто анализирует развитие страны, критикует совершенные ошибки; но это и те, кто идет на физический риск, как, например, Герман Титов или Юрий Гагарин.

Но между парнем, который рискует, участвуя в демонстрации на улицах Парижа, и Титовым нет разницы по существу: героизм состоит в том, чтобы служить своим принципам.

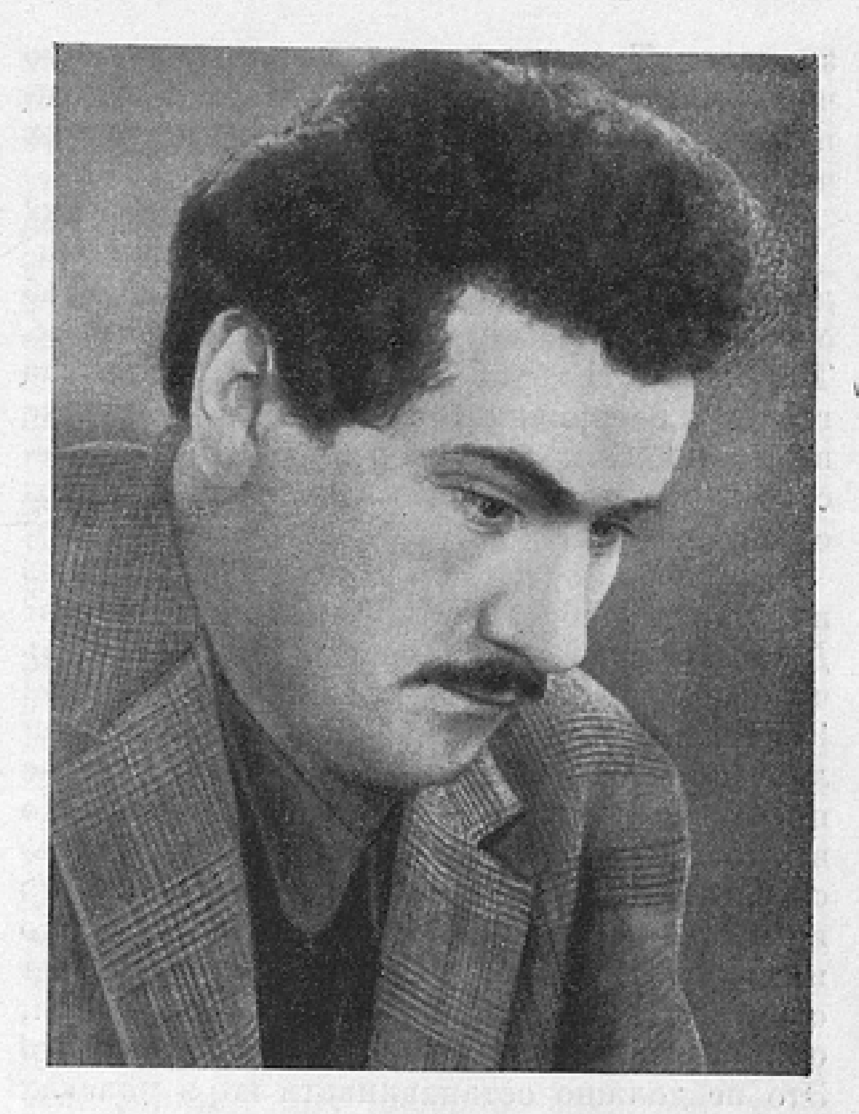
Шаброль. Да, но героическое деяние оправдывается только тем делом, во имя которого оно совершено. Для нас, в нашем обществе, единственный героизм, который мы могли бы показать, — это героизм бывших борцов Сопротивления...

Чухрай. Не думайте, что в Советском Союзе легче делать позитивные фильмы — с положительными героями. У нас существуют те же трудности, даже если проблемы перед нами стоят другие. Меня всегда удивляет, когда меня выдают за «позитивиста» или когда меня критикуют как такового. В моих фильмах много и всяких «против». В «Сорок первом» я выступал против ложного понимания любви, против некоторых эстетических или политических концепций. При Сталине я не смог бы сделать этот фильм...

Я восстаю против слащавого понимания революции, против схематичного героизма, против бюрократического искусства. Я за нравственного и естественного героя, для которого нравственность столь же естественна, как дыхание. Как видите в Советском Союзе перед нами возникает не меньше проблем, чем у вас. У нас другая система, другие социальные идеалы. Меня иногда упрекали за то, что я открыто говорю об этом в капиталистических странах. Я могу ответить лишь одно: священник, который служит церкви, а не богу, —плохой священник; коммунист, который предпочитает престиж истине, —плохой коммунист... При всем этом я признаю: то, что во Франции представляет собой общую проблему, в Советском Союзе лишь частный вопрос.

Шаброль. Да, наша система направлена на то, чтобы унизить человека, ваша — нет... Но я хочу вернуться к героизму. Не опасно ли создавать произведения, восхваляющие героизм, тогда как этот героизм остается все же функцией идей, которые он защищает?

Чухрай. Я считаю, что существует моральная проблема героизма, но эта проблема не должна отрицать самого героизма. Человек, который заблуждается, но который героически служит своим идеям, — герой. Это герой ошибающийся, но все же герой.



Чухрай: «Я скажу вам, кто наши общие враги: атомная война, пошлость и демагогия».

Шаброль. В этом конкретном случае мне было бы интересно показать, в чем именно ошибается индивидуум, наделенный героическими данными. Показать тот «механизм», который заставляет этого индивидуума, имеющего определенные моральные достоинства, совершать аморальные поступки.

Чухрай. Да, подобные ситуации существуют. Такое восприятие героизма могло бы быть актуальным и интересным, но оно не исключает героизма. Согласен, героизм является функцией цели, которой он служит, но разве можно заставить героизм служить какой-либо цели, отрицая его при этом? Каким образом смогло бы человечество достигнуть той или иной цели, если бы не было людей, готовых первыми прийти к ней? Существуют герои, действующие от своего собственного имени. Другие действуют от имени кучки

злодеев. Третьи являются героями всего человечества. Мне кажется, что мы, художники, должны говорить именно о героях человечества.

Шаброль. Да, но как распознать их?

Представитель «Клартэ». Видимо, главным следует считать вопрос об отношениях между героем и обществом. Только что Шаброль дал понять, что показ героев в современном французском обществе представляется нам своего рода жульничеством, чем-то бесчестным. Можете ли Вы объяснить это?

Чухрай (*горячо*). Я хотел бы ответить на вопрос Шаброля. Как распознать героев? Да, наша роль в том и состоит, чтобы помочь человечеству понять подлинный героизм! Конечно, никто из нас не получал диплома из рук самой Истины, никто из нас не может считать себя непогрешимым. Но никто не освободил нас от обязанности бороться за истину. Если начать утверждать, что истины нет, только потому, что не все, кто ищет, находят ее, тогда, право, жизнь станет очень скучной. Пусть люди ошибаются, спотыкаются, попадают в тупик, ничего! Это не должно останавливать их в поисках истины... Для меня герой — это Алеша из «Баллады о солдате», это Сашенька из «Чистого неба», или Астахов, или юный Сергей...

Шаброль. А я, мне кажется, вовсе не ищу героя. Повторяю, я пытаюсь разобрать «механизм», а это совсем другое дело.

Представитель «Клартэ». Считаете ли Вы, что единственная возможность при существующем положении состоит в показе людей душевнобольных, введенных в заблуждение?

Шаброль. Да, по той весьма простой причине, что мы все душевнобольные. Покажем же себя такими, какие мы есть; покажем причины нашего душевного расстройства. Мне представляется очень трудным дать пример того, каким человеку следует быть. Что касается меня самого, то я, наверно, страдаю тем же душевным расстройством, что и персонажи, которых я показываю.

Представитель «Клартэ». А разве осознание этого не является уже само по себе освобождением?

Шаброль. Да, разумеется.

Представитель «Клартэ». Как Вы думаете, Чухрай, можно ли сделать Сергея — из «Чистого неба» — главным героем другого фильма?

Чухрай. Можно, потому что это герой типичный для современной молодежи. У него своя собственная философия. Астахову необходима вера в правду. Сергею нужна не вера, а сама правда. Он будет бороться за нее не хуже, чем Астахов. Он — будущий герой...

Но мне бы хотелось перейти к действительно существенным вопросам. Скажите, Шаброль, согласны ли Вы с тем, что цель художника — выражать в творчестве свое эмоциональное восприятие мира?

Шаброль. Я отрицаю слово «эмоциональное»... Я хочу избежать эмоций, чтобы высказаться если не самым правдивым, то, во всяком случае, самым отчетливым и ясным образом. Я хочу постараться достигнуть ясности. Но моя точка зрения не может быть такой, как Ваша, Чухрай, поскольку я могу быть только критиком.

Чухрай (*повторяет*). ...только критиком...

Шаброль. Я не могу иначе. В том, что я вижу перед собой, я замечаю недостатки. Поэтому недостатки меня интересуют больше, чем достоинства.

... Беседа прерывается: Шаброль должен отлучиться, чтобы провести съемку.

У подножия лестницы стоит в ожидании Алида Валли, исполняющая роль матери. За ней — актер, играющий ее мужа, который в нужный момент должен будет вынуть сигарету из золотого портсигара, поднести ее ко рту усталым жестом и подняться по лестнице походкой человека либо подвыпившего, либо удрученного несчастьем, либо и то и другое вместе.

Сцена играется несколько раз подряд. Сначала — Алида Валли, чопорно и с достоинством несущая свое горе, затем — развалина муж и, наконец, внизу — неподвижно застывший сын с блуждающим взглядом. Присутствующие предупреждают: это современный вариант истории Гамлета.

В сторонке сидит Офелия (Жюльетт Мэниель) с чашкой чая в руках и перелистывает иллюстрированный альбом.

А что же делает тем временем Чухрай?..

Чухрай. Между мной и Шабролем существует известное расхождение. Но мы понимаем друг друга. Он хочет показать «механизм», а я, сказав правду о жизни, — выразить переживание, свою реакцию на явление или

событие. Безусловно, анализ события необходим. Субъективность должна идти вслед за постижением реальности. Но я не думаю, что существует разрыв между критическим реализмом и реализмом позитивным. Я против этой двойственности. Для меня на первом месте — точка зрения художника. Человек должен любить, но он должен сохранять при этом полную ясность. Шаброль не из тех, которым поголовно все не нравится. И мне тоже нравится не все без разбора. И я выражаю свою ненависть к тому, чего я не люблю.

Шаброль (*возвратившись, включается в разговор*). Представьте себе кадр, в котором показаны отдельно: с одной стороны — лицо, с другой — какое-либо сооружение. Чухрай выберет лицо, я—архитектуру. Или, если Вы предпочитаете другое сравнение, поскольку все вокруг вовсе не так схематично: Чухрай сосредоточит свое внимание на лице, а я на том, что скрывается за ним.

Чухрай. Я возражаю против этой схемы. Для меня все не так. Вот здесь мы и подошли к двум кардинальным вопросам нашей эстетики. Для меня художник—прежде всего Человек, со всеми его симпатиями и антипатиями. С его любовью, ненавистью, радостью и печалью. Я никогда не ставлю перед собой проблему: покажу ли я что-нибудь положительное или отрицательное, буду ли я защищать или осуждать.

Нельзя быть специалистом по любви или по ненависти, по обвинению или защите. И то и другое есть лишь разные стороны личности художника.

Есть жизнь, и в этой жизни — люди, которых я люблю. Люди заслуживают того, чтобы жизнь их была красивой и достойной. Но я вижу много отрицательного, которое мешает людям быть счастливыми. Вот по отношению к тем, кто мешает счастью, я занимаю отрицательную позицию. Я не могу не выражать своей любви, не могу не радоваться тому, что есть в людях хорошего. Так же как я не могу оставаться равнодушным к горю. И ничто не может заставить меня занять «объективную» позицию. Ибо я знаю, что зрителю неинтересно мое «объективное» отношение. В тот момент, когда я стану, так сказать, «объективным», я начну лгать. Я не могу объективно относиться ни к этой девушке (*показывает на Франсуазу, представительницу «Клартэ»*), ни к самому себе, ни к Вам, Шаброль. В Вас есть что-то, что мне нравится, за что я полюбил Вас. Я не хочу подавлять это чувство, чтобы быть объективным. Мне нравятся глаза этой девушки (они зеленые. — *Примечание редакции «Клартэ»*), они мне по душе; зато мне вовсе не понравился встретившийся вчера господин, который, по-моему, способен расстреливать демонстрантов. Я не хочу подавлять ни симпатии к Вам, ни отвращения к этому господину. Если бы я подавил свои эмоции, я не был бы больше Чухраем, а превратился бы в холодное зеркало. К черту! Я предпочитаю чувствовать, волноваться.

Шаброль. Я согласен и в то же время возражаю. Отношение человека к человеку — это одно, а художественный поиск — другое. Как бы ни были внутренне богаты, как бы ни были человечны персонажи, мне кажется гораздо более интересным вскрывать социальный механизм, чем превозносить или осуждать ту или иную психологию... Если хотите, я предпочитаю быть социологом, а не психологом.

Чухрай. Я не отвергаю глубокого социального анализа событий. Если Вы видели мои фильмы, Вы, наверно, заметили: я не говорю в них, что все просто. Конечно, очень важно — разобраться в механизме явления, но если в фильме нет чувства, если сам автор в нем не любит, не горит ненавистью, тогда в нем нет и искусства. Ведь душу всякого художественного произведения составляет волнение автора.

Представитель «Клартэ». Как бы ни стремился Шаброль быть в своих фильмах «критичным», в них всегда есть известный лиризм...

Переводчица (*смеясь*). Это как раз то, о чем я все время говорю Чухраю...

Шаброль. Действительно, нельзя считать это несовместимым. Когда Вы говорите, что механизм сложен, я хотел бы попытаться доказать, что он прост. Вы выражаете эмоциональную точку зрения, а я стараюсь избавиться от нее. На экране это проявляется у Вас в том, что Ваши персонажи обладают большой внутренней насыщенностью, большой сложностью именно в силу своей человечности.

У меня же скорее обратное. Мои персонажи имеют тенденцию избавиться от всего, что не является совершенно необходимым для данного сюжета. Я не говорю, что всего

этого не существует, но я просто не выставляю это напоказ...

Чухрай. Я думаю, что спор между «критическим» и «некритическим» реализмом основан на схемах—схемах, созданных искусствоведами. Но повторяю еще раз: для меня как художника не существует ни критического реализма, ни позитивного реализма. Я высказываю свои симпатии и антипатии. Это не просто чувства. Я думаю, рассуждаю о жизни. Но когда я выступаю против чего-то, я одновременно защищаю что-то, что мне дорого. Вот и все.

Когда Шаброль говорит об эмоциях и «механизмах», я не согласен с ним. Для меня в искусстве ценна именно эта эмоциональная полнота, которая только в нем и существует. А все, что касается «механизмов», — это дело ученых, которые обязаны быть объективными.

Мы с Вами разные, потому что живем в разных странах, с различным социальным строем. Но в нас есть и что-то общее, потому что мы оба живем в XX веке и на одной планете...

По-моему, в художнике должны сочетаться три качества: талант, индивидуальность и гражданственность. Художник должен быть гражданином. С помощью таланта он выражает остальные два элемента, а если одного из этих трех элементов недостает — художника нет.

Каждая социальная система ставит перед художником свои собственные проблемы. У каждого поколения — свои новые, конкретные цели. Сама жизнь диктует эти цели художнику. Отсюда и критическое отношение Шаброля к капиталистическому обществу.

Нельзя требовать, чтобы мы походили друг на друга, это неправильно. Шаброль — представитель французской молодежи. Я — представитель советской молодежи. Мы живем в разных условиях, но у нас есть и общие заботы.

Представитель «Клартэ». Скажите, Чухрай, помогают ли Вам фильмы Шаброля лучше понять положение французской молодежи и сущность проблем, стоящих перед ней?

Чухрай. Да. Франсуаза сказала мне только что интересную вещь: молодые люди, которые были в понедельник вечером в зале «Мютюалитэ» на дискуссии, любят фильмы Шаброля и кинематографистов его поколения. Но мне кажется, что в своих фильмах он показывает другую молодежь, тех, кого не было в тот вечер в «Мютюалитэ»...

Представитель «Клартэ». Понимают ли советские зрители персонажей Шаброля так же, как мы понимаем героев «Чистого неба»? Есть ли какая-либо разница в восприятии?

Чухрай. Я видел фильмы Шаброля на специальных просмотрах, проводимых для кинематографистов. Фильмы были приняты с интересом. Но проблемы, затронутые, например, в «Кузенах», весьма далеки от советского зрителя. У нас такие проблемы не существуют и не могут возникнуть. Они остались позади. Но в человеческом плане мы их очень хорошо понимаем.

Шаброль. Чухраю легко встать рядом с теми персонажами, которых он показывает, а мои персонажи стоят в стороне от меня, хоть они и близки мне, как человеческие существа...

Чухрай. В социалистическом мире эволюция общества создает новую мораль, нового человека, тогда как в капиталистическом обществе человек все более и более утрачивает смысл жизни, даже если жизненные условия его улучшаются. Это особенно ощущается в работах Антониони. Сначала мне не нравился фильм «Приключение». Понадобился год, чтобы понять и оценить его.

Представитель «Клартэ». Давайте попробуем подвести итог нашей беседы. Могли бы Вы, Шаброль, определить то общее, что объединяет Вас с Чухраем, несмотря на различие условий, в которых Вы находитесь? Хотелось бы выработать своего рода заключительное коммюнике.

Шаброль. Право, не знаю... Может быть, дело прежде всего в том, что мы честны... Мы не пытаемся отделаться пустыми словами, не хотим дурачить людей...

Чухрай. Да, вот именно честность. Отказ от всяческой демагогии. Я скажу вам, кто наши общие враги (*он говорит медленно, почти по слогам*): атомная война, пошлость и демагогия.

Шаброль. Просто поразительно: у меня больше общего с Чухраем, чем с любым американским кинематографистом. А ведь мы совершенно явно находимся под более сильным влиянием американского, а не советского кино. Вы по-человечески мне гораздо ближе. Американский режиссер,

например, судит о качестве своих фильмов только в зависимости от их коммерческого успеха. Это следствие условий производства. А разве Вы отдаете предпочтение своим фильмам в зависимости от их успеха?

Чухрай. Нет.

Представитель «Клартэ». Какой из своих фильмов Вы предпочитаете, Шаброль?

Шаброль. «Милые женщины».

Представитель «Клартэ». А Вы, Чухрай?

Чухрай. Не знаю, что и ответить. Наиболее удавшийся фильм — «Баллада о солдате». В нем я наиболее ясно и полно выразил себя как художник. «Чистое небо», безусловно, наименее совершенная картина. Но я об этом не жалею. И вообще я не считаю, что режиссеру следует устанавливать градации между своими фильмами.

Шаброль. Я извлеку урок из этого разговора. По существу, я думаю, Вы создаете кино «сложения», а я — «вычитания». (*Он берет со стола две бобины в коробках и кладет одну на другую.*) Вы прибавляете эту коробку к этой. (*Затем он убирает одну и за ней — другую.*) А я убираю одну за другой. Может быть, как раз так и надо: мне — расчищать и разрушать, для того чтобы Вы могли строить.

Ал. ТИХОВ

Художественность и познавательность

Некоторые проблемы болгарской научно-популярной кинематографии

Одной из основных задач, поставленных нашей партией перед научно-популярной кинематографией, является задача показать и разработать важные и актуальные проблемы нашего социалистического строительства. Примерно половина всех выпущенных научно-популярных фильмов непосредственно помогает народному хозяйству, популяризируя достижения науки и техники. В этом прямом обращении к практике, к производству, к выполнению хозяйственных планов — одно из главнейших достоинств многих болгарских научно-популярных фильмов.

Студия выпустила также и ряд работ, непосредственно не связанных с темой производства. Затрагивая важные вопросы истории, медицины, ботаники, этнографии, искусствоведения, педагогики, эти фильмы в доступной форме рассказывают зрителю об интересных явлениях, обогащают его знания, приобщают его к общественной деятельности.

В последнее время у нас заметно повысился художественный уровень научно-популярных фильмов. Однако требовательность к их содержанию, к их научной познавательности несколько снизилась. Разумеется, это утверждение справедливо только с точки зрения самых высоких и самых строгих требований, которые мы имеем право предъявить к нашей достигшей уже своей творческой зрелости научно-популярной кинематографии.

В связи с этим мне кажется полезным остановиться на следующем.

Тему, материал для научно-популярного фильма предлагает сама наука, но специфический предмет, интересующий создателей картины,— это многообразие открытых наукой закономерностей природы и окружающей нас общественной жизни. В наших научно-популярных фильмах мы не всегда с достаточной глубиной и полнотой раскрываем эти закономерности, представляющие собой обычно целый процесс. Мне кажется, что одна из основных причин этого заключается в чисто практическом моменте. У нас для каждого сценария пишется предварительно заявка. Это только направление, исходная точка, производственная необходимость. Заявка никогда не исчерпывает самую научную проблему. А мы иногда удовлетворяемся тем, что считаем содержанием фильма именно эту заявку. В таких случаях фильм превращается скорее в иллюстрацию научного тезиса — порой очень остроумную и увлекательную,— но не становится взволнованным исследованием, раскрытием самого объективного процесса во всей его неповторимой прелести, с всегда волнующим проникновением в неизвестное. Может быть, именно в этом — причина иллюстративности некоторых наших научно-популярных фильмов.

Повысив научную познаваемость фильмов, мы привлечем к ним еще большее внимание зрителя.

Мы должны стремиться рассказать зрителям не только об известных им вещах, но и познакомить с новым, неведомым. Разумеется, речь идет не о сенсациях, а о более глубокой разработке научных тем.

Вопрос этот неотделим от проблемы современности в нашем кино. Современность в научно-популярной кинематографии — это не только восторженное просветительство, агитационно-инструктивная популяризация технических завоеваний. Современность— это прежде всего проникновение в неповторимый мир постоянных научных исканий. Современность— в раскрытии грандиозных научных подвигов, творимых на наших глазах.

Было время, когда у нас спорили о том, должна ли быть в научно-популярном фильме драматургия. Некоторые считали ее присутствие обязательным только там, где развиваются и сталкиваются человеческие характеры.

Но разве в музыке раскрываются конкретные человеческие характеры? Нет, разумеется. И тем не менее мы с полным правом говорим о «драматургии» того или иного произведения симфонической или камерной музыки. И подобно тому как музыка берет от человека только (или преимущественно) его чувства, его эмоциональную сущность, так и научно-популярная кинематография берет от человека только (или преимущественно) его мышление, процесс и результат научной мысли. Создание характера современника — вне жанровых возможностей научно-популярного фильма, но он может и должен драматургически отображать движение, борьбу и развитие современной научной мысли, связывая ее с конкретной, индивидуальной человеческой личностью. Странно, что до сих пор наша студия создавала или намеревалась создать ряд кинопортретов и очерков о художниках, скульпторах, композиторах, архитекторах, в то время как не было ни одного очерка об ученом. А такие очерки помогли бы ярче показать достижения болгарской науки, популяризировать вклад ученых Болгарии в различные области науки.

Мне кажется, что работники нашей научно-популярной кинематографии в этом отношении все еще не оценили своих творческих возможностей, что в показе современности (в той мере, в какой это позволяет специфика научно-популярного кино) они находятся в долгу перед зрителем.

Разумеется, большей научной познаваемости, более обстоятельного раскрытия научного процесса нельзя достичь распоряжением, например приказом директора студии. Необходимо самим творческим работникам, в первую очередь сценаристам и режиссерам, приобрести определенный вкус к научной теме, к творческому ее воплощению в фильме. Глубокая научная познаваемость, смелое вторжение в сложный материал не противопоказаны искусству. «Научность» — это не ярлык, который мы приклеиваем нашим фильмам, чтобы оправдать название студии, а сущность, глубокая специфическая сущность жанра.

К использованию в научно-популярном фильме декораций, инсценировок, актеров не следует подходить с позиции пуританского самоограничения во имя «чистоты» жанра.

Не надо забывать, что познавательная ценность научно-популярного фильма неразрывно связана с его занимательностью. Это означает, что проблема занимательности в научно-популярной кинематографии — это проблема ее общедоступности, проблема мастерства.

В связи с этим мне хочется вкратце остановиться на нескольких болгарских научно-популярных фильмах.

Режиссер Иван Фичев поставил фильм «Капля по капле» (о проблеме использования займов для нужд механизации). Этот фильм доказывает, что, когда режиссер хорошо знает материал, когда он его полюбил, получается интересная, занимательная, с художественным вкусом сделанная картина— даже в том случае, если тема фильма сама по себе может показаться скучноватой и отвлеченной.

Удача фильма — заслуга режиссера. Он нашел интересное изобразительное решение, ввел игровой элемент и диалог, которые поданы в фильме с чувством художественной меры. И самое важное то, что остроумно найденная форма не только не заслоняет содержания, но, напротив, предельно ясно и убедительно раскрывает его.

Ю. Арнаудов создал кинопортрет известного композитора Панчо Владигерова. Большое эстетическое наслаждение доставляет этот фильм зрителю. В работе Ю. Арнаудова чувствуется характерная для него целостная режиссерская концепция, лиризм, эмоциональность, которые всегда придают его фильмам неповторимо индивидуальную окраску. Эмоциональному воздействию этого фильма способствует и сама музыка Панчо Владигерова, прежде всего рапсодия «Вардар», звучащая как интонационный лейтмотив биографии композитора. Можно было бы говорить и о мастерстве использования тишины в этом фильме и о многих других удачных находках. Но я останавливаюсь на этом фильме потому, что в нем сделана попытка освободиться от дикторского текста — это смелый эксперимент, первая ласточка в нашем научно-популярном кино. Ведь не секрет, что мастера научно-популярного кино как у нас, так и в других странах все еще подчас перегружают фильмы текстом, полагая, видимо, что у зрителя нет способности ассоциативно мыслить. В последнее время

проявляется тенденция освободить короткометражный фильм от дикторского текста, добиваться передачи мысли через изобразительный ряд. Фильм Ю. Арнаудова — удачный в этом отношении опыт. Ноты, фотографии, афиши, документальные кадры, в которых показан дом, где жил композитор,— все это с помощью мастерского монтажа и музыки хорошо воссоздает жизненный и творческий путь композитора.

Приветствуя этот удачный эксперимент, я хотел бы подчеркнуть, что научно-популярный фильм без текста — это нож с двумя остриями. Далеко не каждую тему можно показать подобным образом.

В этом убеждает, например, фильм «Рассказ о старом замке́» режиссера Ст. Парушева. Это типичный киноплакат, который агитирует зрителя за сбор железного лома. Режиссер задался целью рассказать о такой «сухой материи» эмоционально, с творческой выдумкой. Замысел режиссера очень интересен — проследить историю старого замка́ и через нее раскрыть огромное хозяйственное значение сбора железного лома, показать путь этого лома — путь превращения бесполезного металлического хлама в необходимые науке и хозяйству машины, инструменты, детали.

Однако интересная форма этого фильма существует как бы сама по себе. В поисках образности режиссер пренебрег содержанием, и оно донесено без достаточной ясности.

Тем не менее при всех своих слабостях этот фильм наряду с безупречным фильмом Ю. Арнаудова о Панчо Владигерове представляет собой интересный эксперимент, свидетельствующий о поисках новой изобразительности в нашей научно-популярной кинематографии. Подобного рода эксперименты, даже если они и не всегда увенчиваются полной удачей, заслуживают всяческой поддержки.

К фильмам-поискам я бы отнес и фильм «Урок продолжается» режиссера Н. Минчева, хотя в данном случае приходится говорить о творческой неудаче. Основная беда этого фильма — в несоответствии сложного замысла с творческим решением. Идея фильма — раскрыть связь между школой и производством — практикой на заводе, между формулами и машинами, внушить ученикам, мечтающим только о «чистой» науке, уважение к труду рабочего на заводе. Но все это режиссер решил показать довольно сложным способом: изрядно запутав отношения между героями фильма, он попытался раскрыть эти взаимоотношения в немой игре, сопровождаемой дикторским текстом. Но сложные психологические задачи оказались не под силу исполнителям — молодым ученикам, и фильм получился скучным.

Творческие искания в болгарской научно-популярной кинематографии идут разными путями и не всегда приводят к успеху. Но не надо забывать, что и низкие точки в кривой развития часто оказываются исходной позицией для нового подъема. В целом болгарская научно-популярная кинематография— это живое и любимое зрителем искусство, развивающееся по восходящей линии.

Как бесконечно грустно писать — умер Дако Даковский! Всего четыре картины поставил этот молодой талантливый болгарский режиссер.

Мы их помним. Это очень хорошие картины: «Под игом», «Неспокойный путь», «Закон разрешает», «Стубленские липы».

Короткий жизненный и творческий путь Дако Даковского заслуживает глубокого уважения и признания. Этот режиссер не бежал от трудных тем и острых современных конфликтов. Он был всегда принципиален и тверд в своих позициях в искусстве. И поэтому созданные им фильмы останутся с нами, в одном боевом строю, они займут также достойное место в истории болгарского кино.



Франтишек ГОЛЬДСХЕЙДЕР

Интервью с бароном Прашилом

Барона Прашила (или, как привыкли называть его русские читатели, Мюнхаузена), о котором почти двести лет назад написал Готфрид Август Бюргер, режиссер Карел Земан повел по гораздо более фантастическим дорогам. Фильм «Приключения барона Прашила» вовсе не пересказывает романа; это эксперимент, в котором вчерашняя неправдоподобная утопия переплетается с действительностью сегодняшнего и завтрашнего дня. Фильм захватывает своим размахом, остроумием и техническим совершенством. В нем живые актеры действуют рядом с крылатыми и бескрылыми чудовищами, которые передвигаются в небесах и на дне моря.

Барон Прашил не только неумолкающий светский говорун, который рассыпает, как из рога изобилия, самые невероятные истории для развлечения прекрасных дам. В нем воплощена та поэзия мечты, которая вдохновляет человеческий дух на пути к познанию. В его рыцарских замашках много хорошего: он помогает людям, помогает доброму делу. Земан снабдил барона Прашила новым партнером: это Тоник, молодой человек нашего века, космонавт, высадившийся на Луне и готовящийся к дальнейшим исследованиям. Фантастическим вымыслам Прашила противостоит расцвет научной мысли, ведущей человечество к новым целям.

Сопоставление двух фантастических вымыслов подчинено определенному стилистическому замыслу. Веселые и увлекательные приключения барона Прашила, известные многим, переплетаются с приключениями астронавта Тоника и сливаются в единый радостный гимн творческим дерзаниям человека, который сумел осуществить и превзойти самые, казалось бы, фантастичные вымыслы прошлого.

В фильме Карела Земана столько чудес, столько невероятных событий, что никого, думается, не удивит ни это интервью, которое любезно согласился дать мне сам барон Прашил (артист Милош Копецкий), ни то обстоятельство, что на сей раз он говорил чистую правду.

— Как Вы себя чувствовали в шкуре барона Прашила?

Барон Прашил. Сначала она была мне велика, я должен был подрасти. Не потолстеть, а именно подрасти.

— А как Вы справились с трюками?

Барон Прашил. Трюки справлялись со мной. Не перестаешь удивляться, когда видишь, что наколдовал режиссер Земан в своей Готвальдовской студии из материала, снятого в Праге.

— Значит, он сражался с Прашилом на двух студиях?

Барон Прашил. Да. В Праге с актерами, в Готвальдове с трюками. Это был адский труд. Чем больше трюков, тем кропотливее работа. В готвальдовской волшебной кухне он кудесничал с обстановкой, созданной им в стиле великолепных иллюстраций Гюстава Доре.

— А актерам тоже пришлось потрудиться?

Барон Прашил. При всей его изобретательности режиссер Земан не мог настолько облегчить актерам их труд, чтобы им не пришлось играть каждую сцену. Когда зрители видят на моем лице гримасы, слезы — это не трюк, а факт. От театра кино отличается техникой и всем, чем только возможно. Это уменьшает и в то же время увеличивает свободу действий актера. А к трюковому фильму это относится в еще большей степени. Здесь корсет технической необходимости стесняет актера еще больше, но при этом вынуждает его к глубокому выражению чувств, к предельно простым приемам игры. Словом, трюк или не трюк, а хорошее исполнение необходимо.

— Представляют ли для Вас трюки и физические трудности?

Барон Прашил. Да, иногда приходилось порядочно попотеть. Чего стоят, например, мои похождения на пушечном ядре. Хотя эта сцена построена на трюках, мне тоже пришлось нелегко. Целый съемочный день я должен был сидеть на пушечном ядре и писать заметки о положении войск, находящихся подо мною,— это была не шутка.

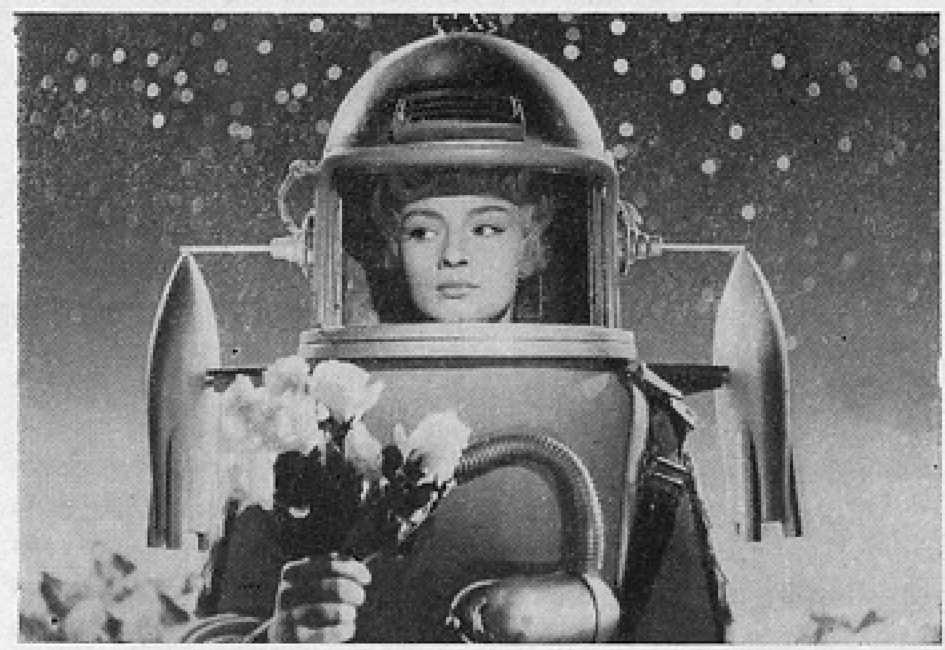
«Приключения барона Прашила». Рабочий момент съемок фильма. Второй справа — режиссер Карел Земан



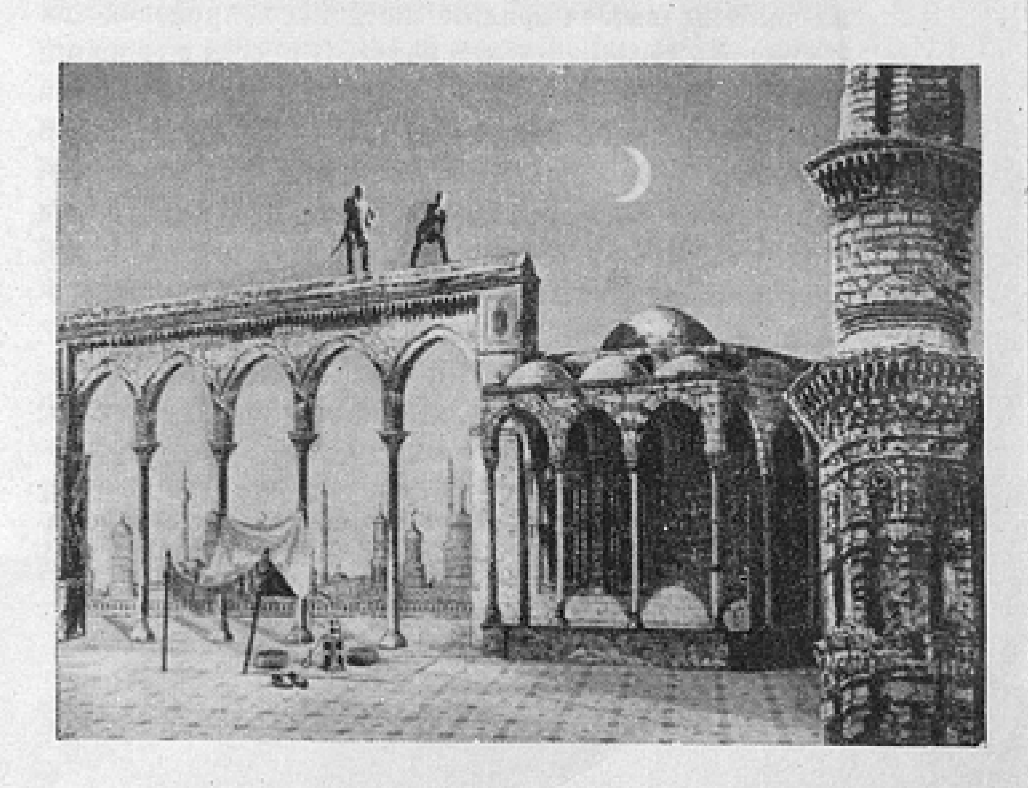


«Приключения барона Прашила». Милош Копецкий — барон Прашил, Ян Верих — капитан

«Приключения барона Прашила». Кадры из фильма







— Невероятные похождения романтического кавалера изображены в трактовке Карела Земана как сон, приснившийся современному космонавту. Это, пожалуй, можно назвать экспериментом в эксперименте? Довольно смелый прием, не правда ли?

Барон Прашил. Да, Карел Земан человек смелый, и лучше всего он доказал это тем, что доверил мне главную роль. И чем менее я ловок, тем изобретательнее должен был быть режиссер. Он буквально искрился новыми выдумками. Будь на моем месте, ну, например, знаменитый Дуглас Фербенкс, режиссеру, быть может, не пришлось бы проявлять столько выдумки. Таким образом, неловкость человека способствовала техническому прогрессу, что и раньше бывало в истории. Режиссер вынужден был больше изобретать, и это я считаю своей заслугой.

— Наверное, Вы не так уж были неловки,— заметил я, указав на снимок кадра, где кавалер из эпохи рококо, Прашил и его современный друг Тоник двигаются по узкому карнизу дворца султана:

— У Вас не кружилась голова, когда Вы прогуливались на такой высоте?

Барон Прашил (усмехается уголком губ, поднимает правую бровь словно собираясь начать одну из своих невероятных историй, и, наконец, разражается смехом, весьма далеким от стиля рококо). Головокружение у меня началось во время просмотра, когда я увидел себя на экране.

... Был ли это он или одна из кукол-дублеров, которые заменяют в лаборатории трюков всех персонажей фильма? Кто знает? Но зачем нам пытаться раскрыть одну из многочисленных тайн «Барона Прашила», зачем отнимать прелесть неожиданности у этого поразительного зрелища, в котором стерлись границы между игровым, кукольным и рисованным фильмом.

Райнольд ТИЛЬ

Восемь категорий военных фильмов

ПРОПАГАНДА ВОЙНЫ НА ЭКРАНАХ ФРГ

Начиная с 1951 года в кинотеатрах Федеративной Республики Германии постоянно возрастает число демонстрируемых военных и милитаристских фильмов. Все они сделаны по определенным трафаретам, которые можно, пожалуй, условно подразделить на несколько категорий.

Первая категория: Военные фарсы, или О прелестях солдатской жизни.

В фильмах этой категории солдатская жизнь представлена как источник забавных приключений. Брюзжащих бюргеров обливают водой. Солдаты, переодетые в женское платье, проникают в спальни бюргерских дочерей. Противника на маневрах обращают в бегство при помощи касторки.

Эти фильмы, кстати, совершенно неосновательно считаются безобидными. Их идею весьма недвусмысленно выражает герой фильма «Микош — гордость полка», когда после отбытия военной службы он говорит своему командиру: «Если мы вам когда-нибудь понадобимся, достаточно открытки — и мы придем».

Военные фарсы были первыми фильмами, появившимися на экранах Западной Германии после войны. В 1951 году, в самый разгар дебатов о разоружении, на экраны вышел фильм шведского производства «Стрелок Бумм попадает в беду». В прессе в то время появлялись сообщения о том, что правительство ФРГ предложило одному из немецких прокатчиков включать в свою программу такого рода фильмы. Задачей их было исподволь снова приучить народ к виду мундира и убедить его, как убеждают и по сей день, что солдатская жизнь — это сплошное развлечение.

Вторая категория: Денацифицированная война, или Скверные нацисты и их бравые солдаты.

Первым на эту тему был фильм «По обе стороны автострады». Претендуя на документальность, этот фильм о второй мировой войне ограничивался, однако, показом побед немецкой армии и умалчивал о ее поражениях. Оправдывая солдат, фильмы такого рода оправдывают и саму войну, представленную как обыкновенное, ничем не отличающееся от любого другого ремесло. Восторженная оценка удачно проведенных военных операций должна была полностью исключить мысль об их политической направленности. Несколько реплик из псевдодокументального фильма «Он шел рядом со мной» иллюстрируют достаточно ясно всю его идею: «... Немцы спускаются с облаков. Восемьдесят пионеров парашютного дела — и крепость Эбен Эмаель выходит из строя. Восемьдесят против тысячи двухсот... Нет таких препятствий, которых бы не осилили немецкие солдаты. Затаив дыханье, весь мир следит за этими головокружительными победами». Фильм, перенявший вместе с кадрами геббельсовской кинохроники и ее хвастливые комментарии, прославляет военных и порицает нацистов за то, что они помешали генералитету выиграть войну.

Американский художественный фильм «Роммель — лис пустыни» (1952) значительно усложнил задачу тех, кто в первые послевоенные годы боролся за перевоспитание немецкого народа в духе демократии и антимилитаризма. Этот фильм, утверждавший, что армия и генералитет ни в чем не повинны, как бы развязал руки немецким продюсерам и послужил для них оправданием, когда, приступив к собственному производству, они стали снимать такие фильмы, как «Операция «Эдельвейс», «Зеленые дьяволы Монте-Касино» и особенно третья серия фильма «08/15», где осуждение военных преступников представлено как роковая ошибка победителей.

Третья категория: Священное отечество под угрозой, или Сопротивление равносильно преступлению.

Статью Райнольда Тиля мы перепечатываем с незначительными сокращениями из журнала «Фильмкритик», издающегося в Мюнхене (ФРГ).

Фильмы этой категории еще более подлы. Очень характерен для них демонстрировавшийся на экранах ФРГ японский фильм «Битва в Тихом океане»— восторженное повествование об адмирале Ямамото, который командовал японским флотом во второй мировой войне и был главным виновником нападения на Пирл Харбор. В фильме Ямамото показан как противник войны, однако он ничего не предпринимает, чтобы ее предотвратить. Свое поведение он обосновывает следующим образом: «На флоте существует принцип — не вмешиваться в политику. И это прекрасный принцип». Когда же начинается война, он первый предлагает свои услуги.

Когда в 1959 году на экраны ФРГ вышел фильм ДЕФА «Звезды» (совместная работа кинематографистов ГДР и Болгарии.— *Ред.*), в котором показан немецкий солдат, вступивший в контакт с болгарской группой Сопротивления, кинематографическая цензура Висбадена потребовала изъятия этой сцены. Требование это было обосновано тем, что такой поступок якобы неправдоподобен и недостоин немецкого солдата. Установка цензуры гласит: «Отечество есть отечество, независимо от того, избрало ли оно верный или неверный путь. Сопротивление равносильно предательству».

Четвертая категория: Честная игра по честным правилам, или Война как вид спортивных состязаний.

Интересно отметить, что большинство таких фильмов поставлено в западных странах, бывших противниками гитлеровской Германии. Особенно отличается на этом поприще Англия, студии которой выпустили такие фильмы, как «Один из них пробился», «Броненосец «Граф Шпрее», «Последний рейс «Бисмарка». Все они стремятся внушить зрителю, что война в XX веке ведется, как в средние века,— с соблюдением всех правил рыцарского кодекса чести. Вся война сводится к борьбе со стальными громадами и машинами или к охоте за одним человеком, как в детской игре в индейцев. При такой трактовке нетрудно показать, что война — это честное и благородное дело. О том, что в действительности война— это ужас и уничтожение, что во время второй мировой войны погибло 16 миллионов человек, просто умалчивается.

Пятая категория: Только на поле боя мужчина чего-нибудь стоит, или Война — школа нации.

В то время как в фильмах, о которых шла речь выше, пытаются приукрасить войну, здесь не замалчиваются ее темные стороны. Правда, они и не подчеркиваются. Война противопоставляется изнеженному мирному быту как единственная возможность проявления подлинной мужественности. На войне можно показать, какой ты замечательный парень, или стать таковым. Фильмы такого рода поставляют в основном Соединенные Штаты.

Герой фильма «Военный летчик» заявляет, что он стал солдатом лишь для того, чтобы воевать. Его противник — слабохарактерный, трусоватый человек, размышляющий о смысле войны. Мораль ясна: не размышляй о войне и политике. Америке нужны солдаты, которые воюют во имя самой войны, наемники и убийцы, одним словом, настоящие мужчины. «Армия — это суровая школа нации» — в этой мысли полностью выражен идеал немецких милитаристов.

Шестая категория: Злые азиаты, или Диффамация противника.

Характерным примером этой группы фильмов является американский фильм «Ад». Экипаж подводной лодки наблюдает, как на якобы необитаемом острове в Тихом океане китайские солдаты грузят на самолет с американскими опознавательными знаками атомную бомбу. Бомба, очевидно, должна быть сброшена над Китаем, чтобы спровоцировать третью мировую войну. В последнюю минуту подводникам удается сбить самолет над океаном. Благодаря трюку в начале фильма, когда диктор сообщает, что речь идет о подлинном происшествии, у политически неосведомленного зрителя может создаться впечатление, что все это чистая правда. Здесь совершенно беззастенчиво политическому противнику приписывается чудовищное преступление, о котором он и не помышлял. В то время как все предыдущие фильмы можно обвинить в замалчивании политического значения войны, в этой группе фильмов возмущает бесстыдная фальсификация ее политических мотивов.

Фильмы этой группы предназначены для того, чтобы будить в зрителе чувства расовой и национальной вражды. О том, что они создаются не только в Америке, но и в Западной Германии, свидетельствует фильм Франка Висбара «Ночь над Готенхафеном».

Седьмая категория: Акулы и мелкая рыбешка, или Война как рок.

Если в фильмах предыдущих категорий политическую аргументацию заменяло условное противопоставление добра и зла, то здесь война представлена как роковая катастрофа, которую нельзя ни понять, ни предотвратить. Именно так всегда представлял себе политику немецкий бюргер: «война — это акула, а мы — мелкая рыбешка, и война сожрет нас всех». Война — это рок, с ней нельзя бороться!— вещают фильмы,— можно только надеяться на то, что удастся как-нибудь уцелеть.

Особенно усердствует в этом направлении режиссер Франк Висбар. В фильме «Собаки, вы хотите жить вечно?!..» он отвечает на вопрос о смысле войны устами одного из героев: «На это трудно дать вразумительный ответ. Нам остается только вера в бога».

Почти все военные фильмы, демонстрирующиеся на экранах ФРГ, можно отнести к одной из вышеперечисленных категорий. В заключение мне хотелось бы только упомянуть еще одну, характерную не определенной направленностью, а драматургическим приемом, благодаря которому создается видимость критического отношения к войне, вводящая в заблуждение зрителя.

Восьмая категория: Видимость критики, или Все наоборот.

После второй мировой войны в народе стало намечаться стремление к переоценке ценностей, усилились антивоенные настроения. Псевдокритические фильмы, якобы потворствуя этим настроениям, стараются их, по существу, искоренить. Они дают отпор всем нападкам на милитаристскую иерархию, на безоговорочное повиновение, на бессмысленную муштру в казармах. В фильме «08/15» солдат, правда, муштруют, но затем появляется майор Лушке и наводит порядок. Критикуется не система, а только ее перегибы. Сама система безупречна, утверждают авторы фильма, ссылаясь на «компетентные» организации.

Фильмы восьмой категории «критикуют» лишь для того, чтобы ловким приемом заглушить любую критику. Совершенно очевидно, что фильмы этой категории являются самыми опасными.

Итак, подавляющее большинство демонстрирующихся в Федеративной Республике Германии фильмов на военные темы дает идеологически искаженную картину войны, оправдывает ее.

Ежи ТЕПЛИЦ

Организация кинообразования в США

Польский журнал «Фильм» опубликовал заметки профессора Ежи Теплица о постановке кинематографического образования в США. Ниже мы печатаем сокращенный перевод этих заметок.

Постановка кинематографического образования в Европе не только импонирует американцам, но и вызывает их зависть. Однако до сих пор в США не удается перенять методы европейского кинообразования. Причин тому несколько.

Первая и основная помеха— Голливуд и коммерческая основа производства художественных фильмов. Второе и не менее существенное препятствие — нежелание американской университетской среды признать кино и телевидение такими же равноправными видами искусства, как живопись, музыка, театр. И, наконец,— децентрализация учебных центров, разбросанных по всей территории США, и полное отсутствие интереса к ним со стороны правительства.

В объединение университетских кинопродюсеров входит около 90 высших учебных заведений, каждое из которых имеет специальный кино- или телевизионный отдел. В большинстве случаев отделы эти представляют собой небольшие специализированные производственные студии. Лишь незначительная часть выпускаемых ими фильмов связана с университетской учебной программой — в большинстве случаев это фильмы, сделанные по заказу различных коммерческих и промышленных фирм. Американские университеты являются в настоящее время в США самым крупным продюсером научно-популярных, научных, документальных, рекламных и информационных фильмов. Ежегодно они выпускают несколько тысяч таких фильмов.

Наряду с этим при некоторых университетах есть специализированные кинематографические курсы, входящие в состав какого-либо факультета более широкого диапазона. По большей части это факультет изящных искусств или театральная секция. По существу, только в двух университетах (в государственном университете Калифорнии и в частном университете Южной Калифорнии) имеются постоянно действующие кинематографические факультеты. Делаются попытки организовать специальное кинематографическое обучение в университетах Стэнфорда (Калифорния), Нью-Йорка и штата Индиана.

Приход молодых кадров в кинематографию носит случайный характер. Требования текущего производства так велики, что не хватает времени для отбора соответствующих кандидатов. Кроме того, для студентов-кинематографистов нет никаких гарантий получить работу, нет даже специального диплома. Развитие коммерческого телевидения еще более усложняет существующее положение. Время от времени, правда, кое-кто из молодежи, окончившей специальный факультет университета, преодолевает все препятствия и завоевывает себе хоть какое-то положение в Голливуде. Однако никто из них еще не стал признанным мастером.

Иначе обстоит дело с короткометражными фильмами. Оба калифорнийских университета могут похвастаться длинным списком своих выпускников, работающих в этой отрасли кинопроизводства и на телевидении. Среди них есть и лауреаты международных конкурсов. Однако в Америке и по сей день существует резкое разграничение между так называемыми «театральными», то есть игровыми фильмами, и «нетеатральными»— документальными, хроникальными, научно-популярными. Переход из одной области в другую практически невозможен.

Мы посетили оба университета Лос-Анжелоса, где кинофакультетам отведены простые деревянные бараки. В государственном университете Калифорнии — несколько таких бараков, в частном университете Южной Калифорнии — один, более импозантный внешне, но весьма неблагоустроенный внутри. Это настоящий лабиринт ма-

леньких комнат и клетушек. Фильмы снимаются в крохотных ателье, с трудом вмещающих даже самые скромные декорации. Правда, калифорнийское солнце благоприятно для кинематографистов и большая часть фильмов снимается на натуре.

Хотелось бы упомянуть еще одну деталь, характерную для пренебрежительного отношения руководства университета к киносекции. В Калифорнийском университете мы были приглашены на завтрак к вице-канцлеру. Рядом с ним сидел руководитель отдела учебных фильмов, превосходный специалист, в течение многих лет работающий на этой должности. После завтрака он подошел к нам и поблагодарил за посещение его отдела. «Знаете, — сказал он,— благодаря вам я впервые имел возможность поговорить с вице-канцлером».

Итак, только благодаря случайному посещению нескольких представителей европейских киношкол человек, возглавляющий производство фильмов, снимающихся на территории и за деньги университета, имел возможность познакомиться и побеседовать с одним из своих руководителей...

ПЕРВЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ 1962 ГОДА

В январе нынешнего года во Флоренции состоялся III Международный фестиваль этнографических и социологических фильмов («Фестиваль народов»). На нем было показано 170 фильмов из 33 стран мира. Впервые были представлены семь советских документальных фильмов, из которых отборочная комиссия рекомендовала для конкурсных просмотров три фильма («Две строки в газете» режиссера Х. Арая, «Крылатый друг» Л. Кристи и «Там, где бежит олень» В. Григорьева).

Жюри фестиваля состояло из четырех представителей Италии и по одному от Дании, Чехословакии, Бельгии и Франции.

Цели и задачи фестиваля были изложены в статье профессора Паоло Грацьози, директора Института антропологии и этнологии Флорентийского университета, опубликованной в специальном сборнике, посвященном фестивалю. В ней говорится: «Мы думаем, что уже в прошлые годы «Фестиваль народов» достиг своих основных целей, поставленных его организаторами. Одна из них носит чисто научный характер: дать ученым в области этнографии, этнологии, фольклора и социологии, а также всем, кто интересуется этими вопросами, широкий обзор того, что производится по этим темам международной кинематографией. Это позволит оценить важность кино как средства документации, средства, во многих случаях незаменимого в этой области познания человека. Думается, что достигнута и вторая цель, глубоко социальная: показать путем сравнительного анализа, что человечеству, несмотря на все различия культуры и цвета кожи, присущи некоторые общие для всех духовные свойства, эстетические и моральные принципы...»

Итальянская печать всех направлений, особенно левая, уделила большое внимание фестивалю, подчеркивая важность его в деле взаимопонимания между народами. Газета «Унита» назвала фестиваль «пробным камнем для документальных фильмов, относящихся к нашей современной истории».

Жюри фестиваля не было перегружено просмотром многочисленных фильмов, как это имело место в прошлые годы. Фильмы, отсеянные отборочной комиссией, были показаны в информационной секции. Интересно, что комиссия забраковала все фильмы, представленные США.

Для просмотра жюри были отобраны 34 фильма, в том числе 7 из Италии, по 4 из Франции и Англии, по 3 из Советского Союза и Польши, 2 из Канады и по одному фильму из Бельгии, Болгарии, Чехословакии, Югославии, Малайи, Марокко, Швейцарии, Голландии, Греции, ОАР, ФРГ.

Сам факт участия советских фильмов в фестивале произвел большое впечатление как на печать, так и на организаторов фестиваля. Большую статью под броским заголовком «Советский Союз представил три документальных фильма на «Фестиваль народов» поместила флорентийская газета «Джорнале дель Маттино», в которой всем нашим фильмам дается положительная оценка. Участие советских фильмов в фестивале было широко разрекламировано.

Первая премия по классу полнометражных фильмов была присуждена швейцарскому фильму «Мандара» (режиссеры Рене Гарди и Чарльз Збиндан), рассказывающему об одной этнографической экспедиции в Камерун. Первую премию по классу короткометражных фильмов получил итальянский фильм «Ла Таранта» (режиссер Джанфранко Мингоцци), посвященный народным лечебным средствам, применяющимся на юге Италии при укусе тарантула. Ряд премий и почетных отзывов получили фильмы Польши, Болгарии, Чехословакии и Югославии.

После окончания фестиваля состоялся VIII Международный симпозиум по этнографическому и социологическому фильму.

Настоящей сенсацией было вмешательство итальянской цензуры в ход фестиваля. Документальный фильм «Бенито Муссолини», открыто антифашистский по своему содержанию, получил разрешение цензуры только к самому концу фестиваля. Другой итальянский антифашистский фильм «Берегитесь, мы — фашисты» так и не смог дождаться разрешения цензуры. Как сообщает «Унита», «министерство предъявило абсурдные требования к организаторам фестиваля, настаивая на том, чтобы все 150 фильмов, просмотренных отборочной комиссией, получили визу цензуры».

Интересно отметить, как менялось отношение к фестивалю со стороны правых органов печати. Вначале правые газеты очень широко рекламировали фестиваль, но после того как все американские фильмы были забракованы отборочной комиссией, а из 40 представленных французских фильмов оказались допущенными только четыре, эти газеты стали замалчивать ход фестиваля, ограничиваясь в лучшем случае только хроникой. Правой печати явно пришлось не по душе отсутствие дискриминации на фестивале по отношению к странам социалистического лагеря.

С. ЧИРКОВ



АНГЛИЯ

Экранизации современных и классических литературных произведений по-прежнему занимают большое место в работах английских кинематографистов. Режиссер Тони Ричардсон начал работу над фильмом «Одиночество бегуна на дальние дистанции» по одноименному роману известного прогрессивного писателя Алана Силитоу. Вслед за окончанием этого фильма режиссер намерен приступить к съемкам цветного широкоэкранного фильма «История Тома Джонса», сценарий которого по роману Филдинга написан Джоном Осборном. Заглавную роль будет играть Альберт Финни. Выходит на экраны фильм «Билли Бад», созданный на основе одноименного романа классика американской литературы Германа Мелвилла. Известный английский драматург, режиссер и актер Питер Устинов вынашивал план экранизации этого романа в течение 10 лет. Он написал сценарий фильма, поставил его и сыграл в нем одну из центральных ролей.

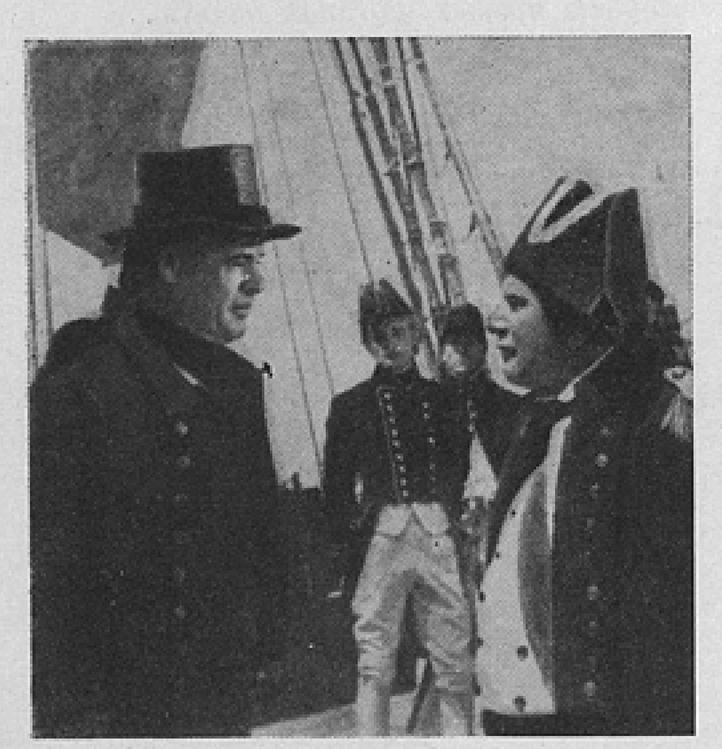
●

Фильм «Жертва» поставлен режиссером Бэзилом Дирденом с известным актером Дирком Богардом в центральной роли. Один из эпизодов фильма снимался в самом оживленном районе Лондона, близ площади Трафальгар-сквер, причем в роли статистов выступили, сами того не подозревая, случайные прохожие. Камера находилась в палатке, установленной для ремонта подземных телефонных кабелей. В этой палатке находились режиссер и оператор, которые давали распоряжения актеру по радио, используя портативные устройства. К счастью, несмотря на широкую популярность Дирка Богарда, ни один из прохожих не обратил на него внимания и после нескольких репетиций сцена была благополучно снята.



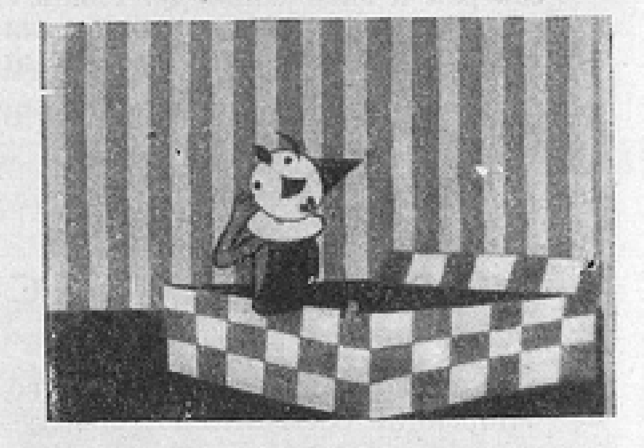
«Жертва». Дирк Богард (в центре) среди лондонских прохожих

«Билли Бад». Питер Устинов — капитан Вэр (справа)

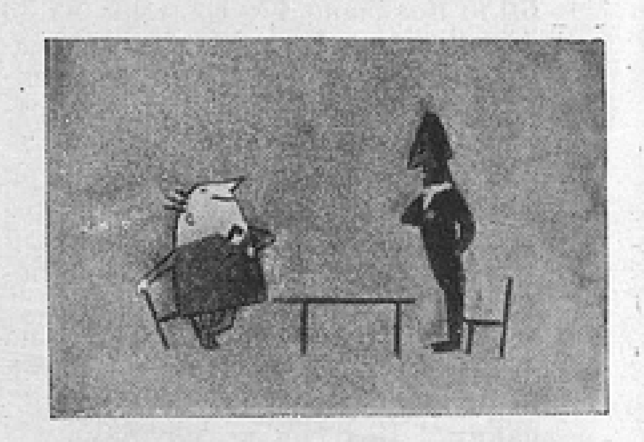


БОЛГАРИЯ

Из мультипликационных фильмов, выпущенных болгарскими кинематографистами в прошлом году, критика отмечает как наиболее интересные три: «Сказка» (сценарий В. Цонева, режиссер-мультипликатор Д. Донев), «Дуэт» (сценарий А. Павлова, Д. Донева, Т. Динова, режиссеры-мультипликаторы Т. Динов, Д. Донев), «Почему у зайчат длинные уши» (сценарий Б. Жечкова, режиссер Р. Бычварова).



«Сказка»



«Дуэт»



«Почему у зайчат длинные уши»



Для мультфильмов 1962 года сценарии написали такие известные кинодраматурги, как Анжел Вагенштайн («Букет звезд», режиссер Р. Бычварова), Валерий Петров («Громоотвод», режиссер Т. Динов) и другие.

ВЕНГРИЯ

На киностудии «Гунния» режиссер Дьердь Ревес оканчивает экранизацию романа Лайоша Кашшака «Ангельская земля». В главных ролях артисты Клара Толнаи, Ференц Центхе, Тамаш Вегвари, Мари Семеш и Тибор Молнар.

●

Венгерские документалисты работают над рядом фильмов, посвященных успехам тружеников сельского хозяйства. Выпущен фильм о животноводах области Ваш. В области Чонград создана киностудия, которая будет производить в первую очередь короткометражные кинофильмы об успехах сельского хозяйства области. Готовится фильм об известном всей стране сельскохозяйственном кооперативе имени Димитрова. Фильм расскажет о методах разведения овец в кооперативе, о том, как трудятся и как отдыхают крестьяне.

●

Летом прошлого года писатель Ференц Ёрши провел в сельской местности месяц, собирая материал для романа. Там он был свидетелем сдвигов в жизни венгерской деревни, выразившихся в стремлении членов четырех кооперативов в деревнях Шиклош, Тереходь, Харкань и Мариадьюд объединиться в одно хозяйство. Вернувшись в город, писатель написал сценарий на эту тему, который принят на Будапештской киностудии. Режиссером фильма будет Эрвин Боршоди, а «артистами» — сами крестьяне этих деревень. Одну из главных ролей исполнит председатель кооператива в селе Мариадьюд Шандор Надь.

●

В этом году венгерская кинематография принимает в свои ряды очередное пополнение. Высшую театрально-кинематографическую школу заканчивают 7 режиссеров, 10 операторов, один кинодраматург и один монтажер.

ГДР

«Растревоженная совесть» — новый художественный фильм, созданный совместно телевидением ГДР и киностудией ДЕФА,— был сначала показан по телевидению, а затем выпущен на экраны кинотеатров страны. Сценарий картины написан по воспоминаниям бывшего полковника вермахта Рудольфа Петерсхагена.

Режиссеры Гюнтер Райш и Ханс Иоахим Каспржик придали своему фильму форму документа, смонтировав игровые сцены со многими хроникальными съемками.

Но не оригинальностью художественной формы и остротой сюжета выделяется картина, а, как отмечает «Дейче фильмкунст», «фактами и судьбой героя, офицера, служившего больше двадцати лет в немецкой армии, очень крепко связанного с судьбой своего класса; его совестью и его трагедией».

Критика высоко оценивает мастерскую игру актеров Эрвина Гешоннека и Инги Келлер.

ИНДИЯ

Индийские кинематографисты неоднократно экранизировали рассказы Рабиндраната Тагора. Но эти экранизации много проигрывали от того, что короткие рассказы при переносе на экран искусственно растягивались до объема полнометражного фильма.

Известный кинорежиссер Сатьяджит Рей заканчивает постановку фильма «Три дочери», который состоит из трех самостоятельных новелл, снятых по рассказам Тагора. Такой киносборник рассказов Тагора выпускается в Индии впервые.

Музыку к фильму написал сам режиссер.

ИТАЛИЯ

Как известно, гражданский кодекс в Италии не допускает развода. А уголовный кодекс предусматривает удивительно легкие наказания для тех, кто совершает «преступления чести». В основу сатирического фильма Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» и лег рассказ, основанный на ситуации, возникающей в результате подобного положения вещей. Молодой сицилийский барон, которого играет Марчелло Мастроянни (на снимке — слева), узнав о неверности своей жены, убивает ее и, отсидев небольшой срок в тюрьме, возвращается домой.

«Унита» отмечает, что в фильме высмеивается чудовищная отсталость многих юридических и социальных институтов Италии.

«Развод по-итальянски»





●

Альберто Сорди, снимавшийся в фильме «Все по домам», сыграл главную роль в картине режиссера Дино Ризи «Трудная жизнь». События, показанные в фильме, охватывают период с 1943 года до наших дней. Герой, Сильвио Маньоцци, сражается в рядах движения Сопротивления. После освобождения Италии он сотрудничает в прогрессивной газете, принимает активное участие в политической жизни страны, гневно протестует против злодейского покушения на Тольятти. За свои передовые взгляды он попадает в тюрьму. Выйдя из тюрьмы, под влиянием материальных трудностей, семейных неурядиц он отказывается от своих принципов, идет на компромиссы и становится слугой и шутом у одного миллиардера. Однако в нем еще не погас свободолюбивый дух. Сильвио находит в себе силы порвать с обеспеченным, но унизительным существованием и снова начать «трудную жизнь».

«Унита» положительно оценивает фильм, в котором содержится острая и смелая критика «Италии чудес», благополучия, приобретенного ценой унижений, беззакония и ренегатства.

●

«Верхом на тигре» — последняя работа режиссера Луиджи Коменчини, чей фильм «Все по домам» был удостоен золотой медали Второго Международного кинофестиваля в Москве.

В фильме рассказывается о злоключениях четырех заключенных, бежавших из тюрьмы. Как отмечает «Унита», этой картине не хватает гражданской страстности и темперамента, присущих предыдущему фильму Коменчини «Все по домам».

●

Кристина Гайони, Эди Биаджетти и Карло Данджело исполняют главные роли в насыщенном драматическими событиями фильме режиссера Ф. Ратти «За одного немца — 10 итальянцев». Фильм показывает волнующие события из жизни участников движения Сопротивления в Италии в период второй мировой войны.

КАНАДА

Проводимый ежегодно кинофестиваль в г. Ванкувере — сейчас под угрозой. Если к осени не удастся собрать частных пожертвований на сумму 52 тыс. долларов для покрытия организационных расходов, фестиваль 1962 года придется отменить, ибо прошлогодний фестиваль закончился с большим дефицитом и не оправдал возлагавшихся на него надежд.

КУБА

Со времени победы кубинской революции в стране было выпущено 5 художественных и 50 документальных фильмов. В течение 1962 года кубинские кинематографисты намерены выпустить 12 полнометражных художественных фильмов, 24 документальных и 12 мультипликационных фильмов.

ПОЛЬША

Известный историк кино профессор Ежи Теплиц работает над очередным, четвертым томом «Истории киноискусства», который будет охватывать период с начала 30-х годов до 1939 года. Одновременно Ежи Теплиц готовит книгу «Кино и телевидение как средство воспитания».

РУМЫНИЯ

Режиссер Паул Кэлинеску завершил работу над фильмом «Франко-порт» — экранизацией романа «Эурополис» румынского писателя Жана Барта. Фильм, как и роман, рассказывает о довоенной жизни города Сулина, порта на Дунае, когда здесь господствовал культ наживы, когда всю жизнь города определяла Дунайская европейская комиссия.

Алчным дельцам портового города противостоят в фильме рабочие, живущие в постоянной нужде, но не теряющие чувства собственного достоинства и активно борющиеся за свои права.

Сценарий фильма написан Михня Георгиу, который известен своими работами о Шекспире и переводами на румынский язык шекспировских пьес. В главных ролях снимались Джео Бартон, Фори Эттерле, Нику Атанасиу и другие.

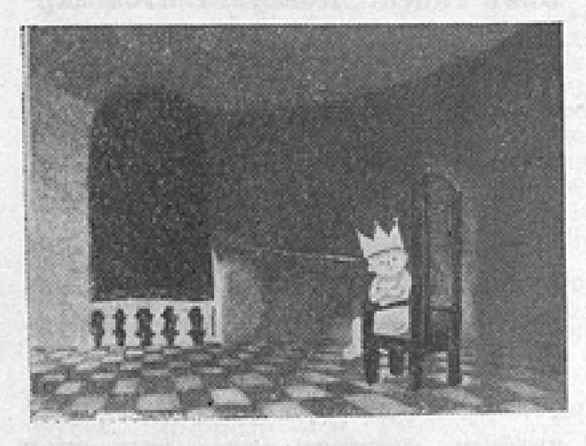
США

После окончания съемок картины режиссера Стенли Крамера «Суд в Нюрнберге» известный американский актер Спенсер Трэси заявил, что причиной, побудившей его сниматься в этом фильме, явилась возможность снова работать с Крамером, у которого он уже снимался в фильме «Пожнут бурю». По словам Спенсера Трэси, Крамер, как режиссер, считает, «что актер сам думает над исполняемой им ролью, сам ее переживает. Крамер признает, что существуют актеры, способные понять, о чем идет речь в сценарии. Крамер внимательно прислушивается к тому, что говорят другие, всегда согласен обсудить тот или иной образ в фильме. Все это — явления не частые среди режиссеров. И все это характеризует Крамера». Другой



известный американский актер, также снимавшийся в этом фильме, Монтгомери Клифт заявил: «Меня упрекают в том, что я редко снимаюсь. Но хорошие роли, как и хорошие сценарии, попадаются не часто... Разносторонность Стенли Крамера изумляет. Некий французский режиссер как-то сказал, что в хорошем фильме необходимы три элемента: движение, переживания и мысль. Все фильмы Крамера безусловно удовлетворяют этим трем основным требованиям».

Режиссер Джон Хабли закончил работу над рисованным цветным фильмом «Звезды и люди». Научным консультантом



«Звезды и люди»

фильма был известный ученый-астроном Харлоу Шейпли. Следующий мультфильм Джона Хабли будет посвящен теории относительности.

Режиссер Сидней Люмет (постановщик «Двенадцати разгневанных мужчин») ставит фильм по пьесе Юджина О'Нила «Долгий путь в ночь». В центральных ролях Кетрин Хэпберн и Ральф Ричардсон.

Режиссер Мартин Ритт ставит фильм «Приключения молодого человека» по десяти ранним рассказам Эрнеста Хемингуэя, героем которых является Ник Адамс. Как известно, рассказы эти содержат много автобиографических мотивов. Фильм рассказывает о жизни Ника Адамса в родительском доме в штате Висконсин и заканчивается его отъездом из Нью-Йорка добровольцем на итальянский фронт.

Главного героя фильма играет Ричард Беймер. В фильме также заняты Пол Ньюмен, Сьюзен Страсберг и другие.

ФРАНЦИЯ

Вышел на экраны полнометражный цветной документальный фильм «Небо и грязь». В нем рассказывается о недавней научной экспедиции в Новую Гвинею. Исследователи решили пересечь остров с юга на север и проникнуть в те места, которые пока еще обозначены на карте белыми пятнами. Семеро европейцев — участников экспедиции и шестьдесят носильщиков-папуасов, помогавших исследователям, в течение семи месяцев прорубали себе путь сквозь джунгли, перебирались через болота, переплывали бурные потоки. Многие погибли от болезней и несчастных случаев. Пройдя 1600 километров по джунглям, участники экспедиции попали в удивительный мир. Они обнаружили людей, находящихся на уровне развития человека каменного века.

Режиссер фильма — начальник экспедиции Пьер-Доминик Гессо. Главный оператор Жильбер Сартр, оператор Жан Борд-Пажес.

«Небо и грязь»





«Мост через Совиный ручей»

Закончился Международный фестиваль короткометражных фильмов в Туре, на котором было представлено около 70 картин (длительность каждой из них не превышала 35 минут). Двойную победу одержали французские кинематографисты. Большой приз присужден фильму молодого режиссера Робера Энрико «Мост через Совиный ручей», который представляет собой 26-минутную экранизацию известного рассказа американского писателя Амброза Бирса. Премии кинокритики удостоен фильм француза Марио Рюсполи «Незнакомцы земли» — репортаж о жизни крестьян одного из беднейших департаментов Франции — Лозер.

Жюри присудило также три специальные премии: первую фильму Майкла Боквуда «Воскресенье» (США) — репортаж о столкновении демонстрантов с полицией на одной из нью-йоркских площадей; вторую — канадскому фильму Артура Липсета «Очень хорошо»; третью — польскому фильму режиссера Казимежа Карабаша «Люди в дороге».

Начались съемки фильма Жюльена Дювивье на библейские темы —«Десять заповедей». Роль господа бога исполняет Фернандель. Газета «Аральдо делло Спеттаколо» напоминает, что среди



работ талантливого комика — роли католического священника, каноника и архиепископа в серии фильмов о доне Камилло, а также роль монаха-капуцина в фильме «Красная таверна». Таким образом, пронизирует газета, подобное «повышение» Фернанделя никого не должно удивлять. Фильм будет состоять из десяти новелл — по одной на каждую заповедь. В числе сценаристов фильма — последний лауреат премии Гонкуров Жан Ко, впервые пробующий силы в кино.

●

Премьера фильма Жана Древиля «Лафайетт» состоялась на борту нового грандиозного трансатлантического судна «Франс» во время его первого рейса из Гавра в Нью-Йорк. Роли маркиза и маркизы Лафайетт исполняют Мишель де Руане и Паскаль Одре. Роль Бенджамина Франклина играет Орсон Уэллс.

●

Мы уже сообщали о том, что режиссер-документалист Фредерик Россиф осуществил постановку фильма «Времена гетто». В беседе с сотрудником газеты «Ар» Фредерик Россиф сказал:

— Этот фильм никогда бы не мог быть осуществлен, если бы мы не обладали документацией по гетто, документацией удивительной и, пожалуй, беспрецедентной в области исторической науки. Мы имели в своем распоряжении четыре тысячи метров пленки, отснятой самими немцами в гетто, затем мы нашли в Восточной Германии, Польше, Израиле и во Франции огромное количество фотодокументов по Варшавскому гетто. Мы отыскали оставшихся в живых участников или свидетелей этой трагедии и пригласили их присутствовать на демонстрации этих документов. Очевидцы потом перед кинокамерой рассказывали нам о том, что они видели в гетто, и о своей личной драме. Мы попытались вызвать в их памяти мельчайшие подробности пережитого и записать на пленку их рассказы как бесстрастные свидетельские показания. Эти вопиющие свидетельства мы подтверждаем кино- и фотодокументами. Мы монтировали эти кадры самыми различными методами, чтобы избежать монотонности.

Я считаю, что монтаж в фильме — это работа первостепенного значения. Все крупнейшие режиссеры были или являются превосходными мастерами монтажа. Я часто слышал и даже читал, что такой-то или такой-то фильм хорош благодаря динамике монтажа, но я с этим не могу согласиться. Монтаж не имеет никакого отношения к динамике: все дело в смысловой насыщенности материала и в операторском мастерстве. Я думаю, что можно задержаться 30 секунд на простом фото, не вызывая ощущения затянутости, если этот документ стоит того, чтобы на нем задержаться. И наоборот, в динамичной сцене на 20 секунд можно уместить 20 различных планов. Ритм монтажа я мог бы сравнить с симфонией: ее сочиняют не только из шестнадцатых долей. Существуют еще и восьмые, и паузы, и четверть паузы.

Симфония не стареет, также не устаревает и фильм, если его монтаж строг и гармоничен.

В своем фильме я очень часто использовал фотографии, которые подверг специальной обработке: я «оконтурил», осветив отдельные детали, которые казались мне особо важными — рука, колено, глаз, голова — и утопил все остальное в черное или белое, чтобы ничем не рассеивать внимание зрителя. Таким образом, эта деталь приобрела необходимую интенсивность.

— Какую цель вы преследовали этим фильмом? — спросил Россифа его собеседник.

— Мы решили произвести опыт: попытаться воскресить прошлое. Этот фильм — не обвинительный документ. Я просто считаю, что нужно, чтобы и через 20 лет люди знали все об этой трагедии, и я считал бы свою задачу выполненной, если бы мой фильм помог хотя бы десятку молодых людей обрести гуманность.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В основу нового фильма режиссера Ярослава Балика «Репортаж с петлей на шее» положена одноименная книга, написанная национальным героем Чехословакии Юлиусом Фучиком. Образ Юлиуса Фучика создал Илья Рацек. Консультантом картины была вдова героя Густа Фучикова. Густу Фучикову в фильме сыграла Либуше Швермова.

Режиссер фильма рассказывает:

— Мы с Яном Отченашеком (соавтор сценария) стремились передать дух произведения Фучика. Ввиду этого мы многое выпустили, некоторые образы объединили, порядок отдельных сцен изменили.

Мы делали упор не на внешнюю сторону событий, не на их причины и связи, а на связи внутренние. Выдвигая эту линию, мы отходим от описательности к эмоциональному повествованию.

Фильм «Репортаж с петлей на шее», по мнению режиссера, представляет собой эксперимент в области передачи литературной первоосновы при минимальном количестве внешнего действия, зато с богатым внутренним содержанием.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Воскресение» (по одноименному роману Л. Н. Толстого), 11 ч., вторая серия.

Сценарий Е. Габриловича; режиссер-постановщик М. Швейцер; оператор С. Полуянов; художник А. Фрейдин; режиссер С. Милькина; композитор Г. Свиридов; звукооператор В. Попов. Комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг; художник-декоратор О. Аликин.

В ролях: Нехлюдов — Е. Матвеев, Маслова — Т. Семина, смотритель тюрьмы — Н. Сергеев, Матрена Харина — А. Зуева, Симонсон — В. Гусев, Богодуховская — К. Румянова, Щетинина — В. Лановая, Крыльцов — В. Ливанов, Масленников — В. Белокуров, Фонарин — М. Сидоркин.

От автора — А. Консовский.

В эпизодах: Н. Агапова, В. Бурлакова, П. Винник, М. Виноградова, Н. Граббе, В. Духина, А. Заржицкая, И. Жеваго, Л. Иванова, В. Костина, С. Крылов, Б. Ляуш, М. Новикова, А. Плаван, М. Семенихин, В. Телегина, Лена Сугробова, В. Чаева, Г. Шаповалов, Г. Юхтин.

●

«Нахаленок» (по мотивам «Донских рассказов» М. Шолохова), 6 ч.

Сценарий А. Витоль; постановка Е. Карелова; оператор Г. Шатров; художник Б. Царев; композитор В. Дехтерев; текст песен С. Гребенникова, Н. Добронравова; звукооператор Л. Беневольская; режиссер А. Маркелов. Комбинированные съемки: Б. Травкин.

В ролях: Мишка — Вова Семенов, отец — Д. Нетребин, мать — В. Бурлакова, дед — Д. Ильченко, чужак — П. Савин, комбат — В. Гусев, Влас — В. Колпаков, поп В. Пицек, попадья — Э. Цесарская, Витька — Игорь Савельев.

В эпизодах: Люся Беспалова, Миша Гаврилин, Коля Никулочкин, Н. Хрящиков, А. Бахарь, В. Березко, П. Винник, А. Данилова, В. Захарченко, А. Константинов, Е. Моргунов, В. Маренков, С. Свашенко, М. Семенихин, Г. Хогундоков, Б. Царев, С. Юртайкин.

●

«Аленка», 9 ч., цветной.

Сценарий С. Антонова; режиссер-постановщик Б. Барнет; оператор И. Черных; художник А. Мягков; режиссер И. Парамонов; композитор К. Молчанов; звукооператор Г. Коренблюм. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник Н. Звонарев.

В ролях: Аленка — Наташа Оводова, Василиса Петровна — И. Зарубина, Степан — В. Шукшин, Гулько — Н. Боголюбов, Витаминыч — Э. Гарин, Роман Семенович — Н. Крючков, Толя — Е. Шутов, Эльза — А. Зайцис, Настя — В. Григорьева, Лида — М. Менглет, тетя Груня — Н. Никитина, мать Аленки — В. Ушакова, Елизавета — Наташа Селезнева.

В эпизодах: Р. Сальменов, П. Жеваго, И. Серебренников, С. Елюбаев, Б. Романов, Люся Больберг, Л. Лобов, А. Грачев, Санжар Чумбалов.

●

«Космонавт №...», 2 ч.

Сценарий С. Лунгина, И. Нусинова; постановка Т. Лисициан; операторы: В. Листопадов, И. Лукашевич; композитор Р. Губайдуллин; звукооператор В. Крачковский.

В ролях: Горшков — Миша Диев, Толя — Андрей Терехин, Анна Васильевна — В. Майорова.

В эпизодах: Наташа Чечеткина, Марина Волович.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Командировка», 9 ч.

Авторы сценария: Н. Фигуровский, Ю. Егоров; режиссер-постановщик Ю. Егоров; главный оператор И. Шатров; художник - постановщик Л. Безсмертнова; композитор М. Фрадкин; текст песен Л. Ошанина; звукооператор А. Голыженков; режиссер Б. Каневский.

В ролях: Щербаков — О. Ефремов, Клавдия — С. Карпинская, Пашка — В. Малышев, Сергей Сергеевич — Г. Фролов, Зина — О. Лысенко, Скептик — А. Миронов, Татьяныч — И. Лапиков, тетя Катя — М. Андрианова, Пижанков — А. Смирнов, директор завода — Д. Абашидзе.

В эпизодах: Б. Баташов, Е. Весник, Э. Геллер, И. Гуро, В. Гусев, О. Иванова, К. Козленкова, Р. Конюхова, Р. Муратов, И. Рыжов, Н. Сморчков, В. Уральский, В. Шукшин.

●

«Вечера на хуторе близ Диканьки» (по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»), 7 ч., цветной.

Сценарий и постановка А. Роу; главный оператор Д. Суренский; режиссер В. Лосев; художник А. Дихтяр; композитор А. Филиппенко; звукооператор А. Дикан. Комбинированные съемки: оператор Л. Акимов; художники: В. Никитченко, Ю. Лупандин; художники-мультипликаторы: Г. Козлов, И. Давыдов.

В ролях: Чуб — А. Хвыля, Оксана — Л. Мызникова, Вакула — Ю. Тавров, Солоха — Л. Хитяева, дьяк — С. Мартинсон, кум Панас — А. Кубацкий, кумова жена — В. Алтайская, ткач Шанувalенко — Д. Капка, Пацюк — Н. Яковченко, Одарка — М. Сидорчук, голова — А. Радунский, черт — Г. Милляр.

В эпизодах: А. Аблова, В. Бубнова, М. Васильев, Е. Григорьев, А. Демьяненко, Л. Королева, И. Мурзаева, Н. Скворцова, А. Смирнов, М. Трояновский, З. Чекулаева, Ю. Чекулаев.

«У крутого яра» (по одноименному рассказу Г. Троепольского), 5 ч.

Авторы сценария и режиссеры: К. и А. Муратовы; оператор А. Масленников; художники: И. Захарова, М. Хабленко; композитор О. Каравайчук; звукооператор С. Юрцев. Комбинированные съемки: А. Петухов.

В ролях: Сеня — В. Исаков, Маша — М. Чеботаренко, Костя — В. Маркин, Гурей — Г. Светлани-Пеньковский, Алексей Степанович — П. Любешкин, Корней Петрович — В. Иванов.

В эпизодах: А. Титов, Т. Савич, В. Носик, Л. Буркова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Человек-амфибия» (по мотивам одноименного романа А. Беляева), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Гольбурт, А. Ксенофонтов, А. Каплер; постановка Г. Казанского, В. Чеботарева; главный оператор Э. Розовский; художники: В. Улитко, Т. Васильковская; режиссеры: Е. Немченко, В. Терентьев; операторы: М. Аврутин, М. Тимиряев; композитор А. Петров; текст песен Ю. Друниной, С. Фогельсона; звукооператор Л. Вальтер. Комбинированные съемки: операторы: В. Кабанов, М. Шамкович; художник М. Кандат.

В ролях: Ихтиандр — В. Коренев, Гуттиэре — А. Вертинская, Зурита — М. Козаков, Сальватор — Н. Симонов, Бальтазар — А. Смиранин, Ольсен — В. Давыдов.

В эпизодах: А. Антонян, А. Захаров, В. Кудряшов, М. Медведев, А. Никритина, Г. Тусузов, Н. Большакова, А. Иванов, Н. Кузьмин, Ю. Медведев, И. Орлик, А. Шагинян.

●

«Старожил», 8 ч.

Автор сценария Н. Гиппиус; режиссер-постановщик И. Хамраев; главный оператор К. Рыжов; оператор С. Иванов; художник С. Малкин; режиссер Ф. Барбухатти; композитор Н. Червинский; звукооператор Р. Лапинский.

В ролях: Андрей Крутиков — Витя Перевалов, Борис Скалов — Толя Архипов, Малыш — Миша Екимов, Таня Синицына — Валя Нехнаева, Лева Пелевин — Саша Арцимович, бабушка Андрея — В. Романова, учительница — Н. Зиновьева, председатель горсовета — Н. Харитонов.

В эпизодах: А. Абрамов, М. Блинова, В. Матвеев, С. Мазовецкая, А. Орлов, Г. Сатини, А. Суснин, Ж. Сухопольская, Г. Теплинская, О. Хроменков; школьники: Лева Оганесян, Мила Петрова, Борис Трифонов и другие.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Дрессировщики», 4 ч.

Автор сценария Ю. Сотник; постановка В. Цветкова; оператор Л. Бесковиц; художник П. Максименко; композитор Н. Будашкин; звукооператор С. Гурин.

В ролях Ириша — Лена Черемшанова, мама — Н. Иванова, дедушка — Г. Вицин, Гриша — Гена Бирюков, лейтенант Пономарчук — В. Романов.

В эпизодах: Н. Емельянов, П. Полев.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Дорога», 8 ч.

Авторы сценария: Г. Багразян, А. Агабабян; режиссер-постановщик С. Кеворков; оператор И. Дильдарян; режиссер Г. Мушегян; художник С. Андраникян; композитор Э. Оганесян; текст песен Г. Саряна и А. Погосяна; звукооператор Р. Казарян. Комбинированные съемки: операторы: Е. Сетян, С. Согомонян; художник О. Оганесян.

В ролях: Тигран — А. Пашаян, Беник — Г. Демурян, Назик — Н. Демурян, Гарегин — Г. Акопян, Айк — Е. Казанчян, Сатеник — М. Пароникян, Габо — Х. Абрамян, Даян — С. Саркисян, Маркос — А. Нерсесян.

В эпизодах: А. Бадалян, К. Джанибекян, Т. Дилакян, В. Карапетян, В. Мириджанян, Л. Пашинян, Ж. Товмасян.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Планета бурь» (по мотивам одноименной повести А. Казанцева), 8 ч.

Авторы сценария: А. Казанцев, П. Клушанцев; режиссер-постановщик П. Клушанцев; режиссеры: В. Емельянов, Л. Преснякова; оператор А. Климов; художники-постановщики: М. Цыбасов, В. Александров; художники: И. Егоров, В. Макаров, В. Малахиева; А. Надежин; композиторы: И. Адмони, А. Чернов; звукооператор Р. Левитина. Комбинированные съемки: оператор А. Лаврентьев; художник В. Щелков.

В ролях: Вершинин — В. Емельянов, Бобров — Г. Жженов, Алеша — Г. Вернов, Щерба — Ю. Саранцев, Маша — К. Игнатова, Аллан Керн — Г. Тейх. В съемках принимал участие мастер спорта Б. Прудковский.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Голоса целины», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Чачин, И. Волобуева; режиссер Л. Дербышева; главный оператор В. Воронцов; операторы: Ю. Егоров, В. Копалин, Ю. Буслаев, дипломники ВГИКа Г. Абрамян, Н. Немоляев; композитор В. Рубик; звукооператоры: И. Гунгер, Ю. Оганджанов.

«СССР с открытым сердцем», 6 ч., цветной, панорамный.

Авторы сценария: Л. Кристи, С. Рунге; постановка В. Катаняна, Л. Кристи; операторы: В. Воронцов, Н. Генералов, И. Гутман, А. Колошин, С. Мединский; художники: Л. Мильчин, В. Рындин, В. Чеботарев; режиссеры: Р. Верне, Л. Брожовский, М. Минаева; композитор А. Локшин; звукооператоры: И. Гунгер, В. Котов.

В фильме снимались: Г. Уланова, М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Максимова, Е. Рябинкина, М. Кондратьева, А. Щербинина, В. Чабукиани, Я. Сех, В. Васильев, М. Лиепа, А. Радунский, З. Кикалейшвили; артисты балета ГАБТ СССР, артисты балета Тбилисского государственного театра оперы и балета имени Палиашвили; Государственный ансамбль народного танца СССР под руководством И. Моисеева; учащиеся Московского государственного хореографического училища при ГАБТ СССР.

●

«За рампой — Америка», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: О. Горчаков, А. Колошин; режиссер и оператор А. Колошин; художник Н. Кольцов; композитор М. Меерович; звукооператор И. Гунгер; автор дикторского текста О. Горчаков.

●

«Могучие крылья», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Рябчиков, А. Маркуша; режиссер В. Бойков; операторы: М. Ошурков, А. Истомин, Е. Яцун, И. Горчилин, А. Воронцов, Ю. Леонгардт, Н. Соловьев, И. Сологубов, Л. Михайлов, В. Киселев, П. Опрышко, А. Хавчин, Б. Макасеев, И. Грек; художник В. Кольцов; композитор А. Флярковский; звукооператоры: Д. Овсянников, Е. Уманский; автор дикторского текста А. Маркуша.

«Наши современники», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Браславский, И. Бганцев, О. Лебедев, Е. Легат, Б. Серов, С. Сопронов, П. Русанов; режиссер Е. Вермишева; операторы: Г. Асланов, И. Бганцев, С. Киселев, О. Лебедев, Е. Легат, П. Русанов, И. Филатов, Г. Серов; художники: М. Артамонов, М. Морозова; композитор В. Чистяков; звукооператор И. Воскресенская; автор дикторского текста Л. Браславский.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Они приближают будущее», 5 ч.

Автор сценария и дикторского текста Э. Марьямов; режиссер Л. Изаксон; операторы: И. Акмен, В. Гулин, А. Иванов, С. Лугинин, Р. Проконов, К. Станкевич, А. Рейзентул; композитор Р. Котляревский; звукооператор Е. Бельский.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Земля Донецкая — море житейское», 6 ч., цветной.

Автор сценария и дикторского текста А. Михалевич; режиссер В. Сычевский; операторы: К. Богдан, Я. Местечкин, Ф. Каминский, В. Орлянкин, Б. Яровой; композитор Г. Таранов; звукооператоры: Т. Гейко, И. Ренков.

●

«Неизвестному солдату», 5 ч.

Автор сценария В. Некрасов; режиссер Р. Нахманович; оператор Н. Степаненко; композитор Б. Яровинский; звукооператор Г. Чупаков.

«Мы с Украины», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Малышко, В. Небера; режиссеры: В. Небера, В. Быковец; операторы: И. Гольдштейн, К. Богдан, Я. Марченко, С. Эпштейн, В. Орлянкин, Ф. Каминский, А. Ковальчук, Попова.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Трудная нефть», 5 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Сарахатунов; оператор Ф. Фартусов; звукооператор А. Астафьев.

ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ликует Армения», 6 ч., цветной.

Режиссер Д. Жамгарян; операторы: Г. Егаарян, Г. Арамян, М. Оганесян, Г. Санамян.

●

«Родная песня», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Исаакян, А. Шагинян, Г. Оганесян; режиссер-постановщик А. Исаакян; оператор Н. Симонян; режиссеры: А. Егиазарян, Г. Арутюнян; художники: А. Саркисян, С. Согомонян; звукооператоры: М. Самвелян, Д. Овсянников; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рождение песни», 5 ч., цветной.

Автор сценария С. Нагорный; режиссер Ю. Герштейн; операторы: К. Кыдыралиев, Л. Панкин, А. Кочетков; композитор Т. Эрматов; звукооператор Д. Овсяников.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Их труд — подвиг», 5 ч., цветной.

Автор сценария и дикторского текста Т. Гваришвили; режиссер А. Граф; режиссер-мультипликатор Л. Григорьева; оператор Д. Мамедов; музыкальное оформление В. Смирнова; звукооператор А. Камионский.

●

«Дорогой предков», 6 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Згуриди; режиссер-мультипликатор Д. Бабиченко; оператор Н. Юрушкина; художник Я. Бенин; композитор А. Локшин; звукооператор А. Машистов.

●

«Снова к звездам», 5 ч., цветной.

Автор сценария Е. Рябчиков; режиссеры: Д. Боголепов, Г. Косенко; операторы: В. Афанасьев, Д. Гасюк, И. Касаткин, В. Суворов, А. Филиппов, М. Бесчетнов; композитор М. Зив; звукооператор К. Бек-Назаров.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Василий Докучаев», 6 ч., цветной.

Автор сценария И. Васильков; режиссер А. Чигинский; оператор К. Погодин; художник В. Покровский; композитор Б. Савельев; звукооператор Г. Гудков.

Роли исполняют: Докучаев — И. Переверзев, Докучаева — Н. Чередниченко, Сибирцев — Ю. Пузырев, Егор — Е. Лебедев, Ермолов — В. Чекмарев, Адамов — С. Дворецкий.

В эпизодах: Р. Мануковская, В. Волчик, А. Мазаев, В. Стржельчик.

●

«О Российской Федерации», 13 ч., цветной, полиэкранный.

Режиссер В. Гранатман; оператор М. Ротинов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Люди с крыльями», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Карл-Георг Эгель, Пауль Винс; режиссер Конрад Вольф; оператор Вернер Бергман; художник Герхард Хельвиг; композитор Ганс Дитер Хозалла; звукооператор Гюнтер Витт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют: Эрвин Гешоннек, Вильгельм Кох-Хооге, Хильмар Тате, Франц Кучера, Фред Мар, Россита Фернандес, Георг Гудцент, Матильда Даннеггер, Отто Дирихс, Норберт Кристиан, Альберт Хеттерле и другие.

Роли дублируют: Людвиг Бартушек — Р. Чумак, Хенне, его сын — В. Васильев, Ламперт — М. Зимин, Клингер — А. Тарасов, Деригнер — К. Михайлов, Макс — А. Бахарь, Фридрих — В. Балашов.

●

«Ружья и голуби» (по роману Шандора Татаи), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария: Шандор Татаи, Имре Вадас; режиссер Мартон Келети; оператор Иштван

Пастор; художник Иожеф Ромвари; композитор Ференц Фаркаш; звукооператор Ене Винклер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Фери Бода — Лаци Тот (дублирует Н. Громова), Золи Матис — Пишта Бучи (Витя Глазков), Шпицер — Габи Керени (Сережа Ермилов), Опаль — Анти Киш (Сережа Мешков), Чука — Золи Беке (Витя Бузлов), Янош Бода — Ференц Бешшенеи (Д. Дубов), Бода Яноша — Аги Месарош (О. Маркина), Матис, исправник — Золтан Грегуш (К. Барташевич), Капуша, учитель — Дюла Бэнке (В. Тихонов), Опаль Денеш, директор музея — Имре Радаи (Г. Иванов).

●

«Три поколения», 8 ч.

Производство киностудии «Тяньма», КНР.

Автор сценария Ху Вань-чунь; режиссер Тан Сяо-чжоу; оператор Шэнь Си-динь; художник Чжан Хань-чэнь; композитор Лю Ци-минь; звукооператор Гун Чжэнмин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа И. Черняховская.

Роли исполняют: Мэн Чан-тай, Мэн Гуан-фа — Ци Хэн, тетушка Мэн — Фань Сюэ-пэн, Мэн Да-ню — Ван Ци, Мэн Сяо-цуй — Эр Линь, Сяо А-фан — Ши Цзо-фэн, Лю Гуй-шань — Чжань Янь, Лю Гуй-лань — Ши Шугуй, секретарь Ма — Цзинь Най-хуа, директор Тан — Юй Фей.

Роли дублируют: Ф. Никитин, Б. Рыжухин, З. Александрова, Л. Колпакова, В. Пугачева, Н. Гаврилов, В. Ковальков, Н. Крюков, Г. Нилов, А. Суснин.

●

«Безмолвные следы», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Студио», Лодзинская студия художественных фильмов, Польша.

Авторы сценария: Марьян Козловский, Богдан Чешко; режиссер Збигнев Кузьминский; операторы: Кароль Ходура, Казимеж Вавжиньяк; художник Ярослав Свитоньяк; композитор Войцех Киляр; звукооператор Лешек Вронко.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: капитан Морва — Юзеф Новак (дублирует Г. Абрикосов), Вишневский — Юзеф Нальберчак (В. Прохоров), «Профессор» — Витольд Скарух (Я. Янакиев), Стусина — Рышард Котас (И. Гуров), Колач — Лех Войцеховский (О. Голубицкий), Анна — Янина Трачикувна (З. Земнухова), Вальчак — Казимеж Фабисяк (Ч. Сушкевич).

«Гордость», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Мариус Теодореску, Ал. И. Гилия; режиссер Мариус Теодореску; оператор Александру Рошиану; художники: Марчел Богос, Шт. Марицан; музыкальное оформление Теодор Митаке; звукооператор В. Каптуниари.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Виктор Ребенджук, Константин Кодреску, Илинка Томоровяну, Иоана Булкэ, К. Константинеску, Георге Козорич, Джео Бартон, Симион Негрилэ, Шт. Чуботэрашу, Г. Мэруцэ, Сандина Стан.

Роли дублируют: Андрей — В. Тихонов, Марика — А. Кончакова, Ливиу — Ф. Яворский, Трифан — В. Балашов, Сильвия — Г. Фролова, Мурешан — А. Кругляк.

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

А04680. Подписано к печати 5/V 1962 года. Формат бумаги 82×108/16. Печатных листов 10,4 (условных листов 17). Учетно-издательских листов 17,5. Тираж 24 000 экз. Заказ 1797

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза.

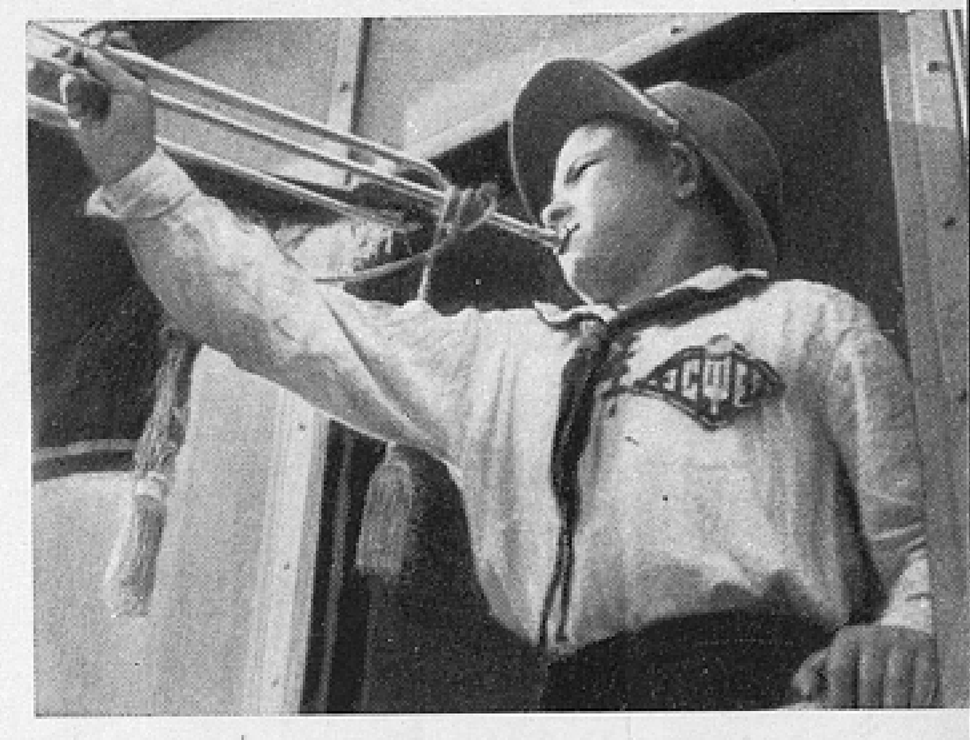
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

Сорок лет назад, 19 мая 1922 года, в нашей стране появились первые пионерские отряды, выросшие затем в могучую организацию, которая носит имя Владимира Ильича Ленина.

Центральная студия документальных фильмов выпускает к этой дате фильм, рассказывающий об истории пионерской организации, о ее славных делах (режиссеры В. Катанян, И. Жуковская, автор сценария А. Маркуша).

Помещаем кадры из кинолетописи жизни пионеров.



Слет пионеров в Москве
«Союзкиножурнал» № 50, 1929



Заявление о приеме в пионеры
«Союзкиножурнал» № 40/49, 1928



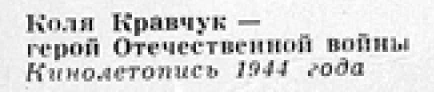
А. М. Горький с пионерами
«Союзкиножурнал» № 50, 1929



Ликбез
«Союзкиножурнал» № 40/49, 1928

Туристы
«Пионерия» № 7, 1961





Коля Кравчук —
герой Отечественной войны
Кинолетопись 1944 года

Р. СОБОЛЕВ

ЛЮДИ И ФИЛЬМЫ РУССКОГО ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО КИНО

Популярный рассказ о становлении и путях развития русского национального кинематографа. Наряду с очерками о первых шагах художественного, научно-учебного и документального кино в книге большое место занимают творческие портреты режиссеров Я. Протазанова, В. Гардина, П. Чардынина, «королей» и «королев» экрана — Веры Холодной, Ивана Мозжухина, Витольда Полонского, первых операторов и художников.

Книга иллюстрирована впервые публикуемыми кадрами из старых кинофильмов и портретами кинематографистов.